ISSN 0130-6405

95

12

ИСКУССТВО КИНО

**«Особенности национальной охоты»,
режиссер Александр Рогожкин.
О фильме читайте в рубрике «Премьера «ИК».**

Фестиваль для фестиваля?

Слово «фестиваль» из-за частого употребления утратило оттенок праздничности. Количество кинофестивалей в мире уже не поддается точному учету. Беспокоит при этом одно: само кино слишком часто оказывается при них — если процитировать печальные строки — «ненужным привеском». Прежде невидимые миру слезы — борьба амбиций и масштабный коммерческий расчет — выступают на передний план, не заботясь о камуфляже. Один из парадоксов современной жизни — стратификация общества на фоне бурной социальной мобильности — проявляет себя и в фестивальной жизни. Некогда придуманные как место встречи авторов, продюсеров, прокатчиков, критиков и зрителей, фестивальные акции растекаются на отдельные несообщающиеся потоки. Может быть, так происходит переориентация, обособление, обретение нового качества? Во всяком случае, у этого безумия есть своя логика. В этом — последнем — номере года мы решили собрать впечатления обо всех кинофестивалях, отечественных и зарубежных, на которых нам и нашим корреспондентам удалось побывать в 1995-м, «призвали к ответу» и тех, чьими руками вершится фестивальное дело — директоров, членов жюри. Возможно, картина, возникшая в результате, подскажет какие-то ответы на те многочисленные вопросы, что рождаются у производителей, интерпретаторов и потребителей кинокультуры, у тех, кто стали участниками или свидетелями фестивальной жизни, которая теперь все чаще походит на работу гигантского механизма, но — что бы там ни было — остается праздником.

Н.Цыркун

ИСКУССТВО КИНО 12 95

СОДЕРЖАНИЕ

Н.ЦЫРКУН.
1 **Фестиваль для фестиваля?**

PRO И CONTRA

АНДРЕЙ ПЛАХОВ.
4 **Смена фестивальных вех**

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ.
7 **Одесская лестница Каннского дворца**

НИНА ЦЫРКУН.
18 **A propos de (Ve)nice**

ЕЛЕНА СТИШОВА.
22 **Поезд дальше не пойдет?**

НЕЯ ЗОРКАЯ.
33 **«Вчера» и «сегодня» Московского кинофестиваля**

АЛЕКСАНДР АТАНЕСЯН:
43 **«Я твердо уверен, что не проиграл».** *(Интервью ведет Ася Колодижнер.)*

ЕЛЕНА СТИШОВА.
48 **Некоторые особенности национальных кинофестивалей**

51 **Рудинштейн, которого достали.** *(Интервью ведет Виктор Матизен.)*

ИНТЕРВЬЮ «И К»

27 **Главное — играть свою роль. На вопросы «ИК» отвечают:**

27 ЖИЛЬ ЖАКОБ, директор Каннского кинофестиваля

30 ДЖИЛЛО ПОНТЕКОРВО, директор Венецианского кинофестиваля

32 МОРИЦ ДЕ ХАДЕЛЬН, директор Берлинского кинофестиваля

КАНЭТО СИНДО:
83 **«Я вижу человека как часть природы».** *(Беседу ведет Георгий Капралов.)*

МАРИЯ ЗВЕРЕВА — ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ.
99 **Демократизм кастовости**

Н.КЛЕЙМАН:
102 **«Это всего лишь игра...»**

NON STOP

Н.СИРИВЛЯ.
56 **Невыносимая легкость бытия**

ЕЛЕНА СТИШОВА.
57 **На востоке Запада**

Л.ДОНЕЦ.
60 **Не подводя итогов**

АЛЛА БОБКОВА.
63 **В женском ракурсе**

Л.КАЛГАТИНА.
65 **Всякое случается**

Н.СИРИВЛЯ.
68 **Этот безумный, безумный мир**

ЛЮДМИЛА ДЖУЛАЙ.
70 **Несмотря на обойму известных имен...**

Д.ДОНДУРЕЙ.
73 **Группа поддержки**

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ.
74 **Деньги давай! Деньги!**

ПРЕМЬЕРА «И К»

«ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОХОТЫ»

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ.
77 **«И немедленно выпил...»**

АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН.
80 **Краткий курс ненаучного коммунизма.** *(Интервью ведет Дмитрий Савельев.)*

NON STOP-2

М.ДРОЗДОВА.
86 **В бою за лексическую честь**

АНДРЕЙ ХРЕНОВ.
87 **Возвращенная родина Йонаса Мекаса**

СЕРГЕЙ АНАШКИН.
89 **Большая китайская жизнедробилка**

СЕРГЕЙ АНАШКИН.
91 **Пленэр для несчастливцев**

Н.СИРИВЛЯ.
92 **История болезни**

Ю.СКРАМТАЕВА.
94 **Без дистанции**

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ.
95 **Лягушки из отстойника**

ЕЛЕНА ПЛАХОВА.
96 **Французская женщина в отсутствие великих мужчин**

КАРИНА ДОБРОТВОРСКАЯ.
97 Счастливые дни

ДИСКУССИИ

НАТАЛИЯ ОСИПОВА, АЛЕКСАНДР ТИМОФЕЕВСКИЙ.
105 Открытое письмо главному редактору журнала «Искусство кино» Даниилу Дондурею

ШТУДИИ

РОЛАН БАРТ.
106 Мифологии

М.РЫКЛИН.
110 История и «мораль знаков»

КИНОКАЛЕНДАРЬ

113 1980—1995

М.ТУРОВСКАЯ.
120 Джинджер и другие

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

СИМОНА СИНЬОРЕ.
122 Ностальгия теперь не та

141 ФИЛЬМОГРАФИЯ

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА
144 1995 ГОД

155 SUMMARY

СИНОПСИС. ЖУРНАЛ СЦЕНАРНЫХ ЗАЯВОК

ЯКОВ СЕГЕЛЬ.
158 Где оно, то поле?..

ИСАЙ КУЗНЕЦОВ.
165 Маленький Талипов, фрау Шметерлинг и важный политический офицер

СЕМЕН ФРЕЙЛИХ.
168 Любовь в конце века

СОЛОМОН ШУЛЬМАН.
171 Катастрофа

© Журнал «Искусство кино», 1995

«La nostalgie n'est plus ce qu'elle était» par Simone Signoret
© Editions du Seuil. 1976. Спонсор публикации — «TV-6 Москва»

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Александрова Н.В.
Алиева С.Ш.
Галаган С.В.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Захарова И.В.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В. ответственный секретарь
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Компьютерная верстка — **Варшавчик В.Ф.**

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79

Сдано в набор 23.11.95
Подп. к печати 09.02.96
Формат бумаги 70x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,5,
усл. печ. л. 14,94, уч. изд. л. 17,68

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации РФ № 01632 от 7.10.92

Заказ 14
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

Андрей Плахов

Смена фестивальных вех

Выплеснувшиеся на страницы прессы и на экраны телевидения разборки между отечественными фестивалями, их лидерами, самими кинематографистами и государственными инвесторами не могут считаться атрибутами лишь нашей культурной жизни, в которой традиции либо отсутствуют, либо весьма специфичны. Подобное, хотя и в более цивилизованных формах, происходит везде. Помимо амбиций фестивальных боссов и естественной конкуренции, сказывается сложность переживаемого фестивалями момента: какие-то их классические черты уходят в прошлое, другие становятся определяющими. Смена мировых фестивальных приоритетов — факт уже свершившийся и продолжающий свершаться на наших глазах. Он особенно активно и взволнованно обсуждается в так называемый сезон фестивальных ливней.

Время перехода от лета к осени — самый урожайный кинофестивальный сезон, даже в сравнении с маем — июнем. С конца августа начинается фестивальное наводнение: стремительно сменяют друг друга Монреальский, Венецианский, Торонтский, Сан-Себастьянский, Токийский фестивали — не говоря о менее крупных, таких, например, как имеющий славу «самого интеллектуального» фестиваль в Теллураиде (в высокогорной американской глубинке) или наступающий Венеции на пятки Довиль (тоже морской курорт), где происходят французские премьеры новейших голливудских хитов. Конкуренция в этот период достигает апогея, копии одних и тех же фильмов кочуют из Европы в Северную Америку и на Дальний Восток.

Вся эта гонка завершается в начале октября, чтобы уступить место череде фестивалей поменьше (Нью-Йорк, Чикаго, Мангейм, Котбус, Салоники, Турин), занятых в основном пропагандой молодого кино. И хотя следующие крупные фестивали состоятся только в конце января в Роттердаме и в феврале в Берлине, круговорот фестивальной жизни продолжается и зимой, а ее ритм почти не утихает. По неполным данным журнала «Moving Pictures», с августа 1995 по август 1996 года в мире должно пройти более 360 фестивалей — как раз по числу дней в году.

Непрекращающаяся фестивальная вакханалия провоцирует две прямо противоположные точки зрения. Согласно одной, это лишь перевод денег (в значительной степени государственных) на тусовки и бесплатный туризм; следует резко сократить количество фестивалей, выделить из них приоритетные и именно их поддерживать. Так и поступают правительства Германии или Канады, концентрируя бюджетные средства на патронаже самых крупных или самых важных, по их мнению, фестивалей. Сторонников уменьшить число фестивалей все больше и среди владельцев фильмов — продюсеров, дистрибьюторов, агентов. Пересылая копии фильма (не говоря о бесчисленных факсах) с одного фестиваля на другой, они упрочивают славу режиссера, но, как им кажется, поганят рынок, тратя деньги и энергию впустую.

Другие не без оснований говорят, что в эпоху кризиса театрального проката любой фестиваль, большой или малый, — это уже успех, это попытка вернуть в кинозалы публику, которая катастрофически отвыкает смотреть кино. Фестивали привлекают журналистов и телевидение, что и создает для всего мира мультимедиальный образ События. Фестивали с их конкурсами и призами придают рутинной кинематографической жизни видимость интриги, романтической фиесты, озаренной сиянием «звезд».

Где бы ни лежала истина, фестивали не намерены остаться в истории недолговечной культурной институцией XX столетия: самые мобильные из них лихорадочно ищут новую формулу, годную и для века грядущего.

В этом смысле впечатляет пример Торонтского фестиваля, ставшего за последние годы одним из самых авторитетных. Его организаторам удается собрать программу экстра-класса, не уступающую ни каннской, ни берлинской. Правда, здесь, в отличие от Канна, не сплошь мировые премьеры, а многие фильмы показываются через два-три дня после их официальной презентации на проходящем параллельно Венецианском смотре. Однако факт премьерности, абсолютной «девственности» фильма, хоть и остается важным для престижа фестиваля, все больше оттесняется на задний план коммерческими со-

ображениями, которые в сегодняшней ситуации по-новому комбинируют интересы продюсеров, прокатчиков и фестивальных менеджеров.

Торонто — это ворота в закрытый и зараженный ксенофобией американский рынок: стало быть, этот фестиваль неоценим для европейцев. Венеция — полигон американских премьер в Европе, которые так или иначе состоятся. И хотя ни на том, ни на другом фестивале нет специально организованного рынка, покупки и продажи все равно происходят — происходят по инициативе самих фирм.

Руководители Торонто упорно отказываются создавать формальный рынок, считая, что он отвлечет гостей от «сердца фестиваля». И в самом деле: получается, что не привезенный самотеком товар, а именно отобранные фестивалем ленты образуют то, что составляет предмет волнения среди более чем 1200 продавцов и покупателей. А функционирующее на фестивале Бюро продаж позволяет осуществлять сделки технически.

В этом году впервые в Торонто была развернута панъевропейская инициатива: европейские фестивальные и прокатные фирмы, крупнейшие агенты по продажам, телевизионные компании объединились в общем проекте и выставили на американский рынок аж 45 арт-фильмов. И вот уже Торонто рассматривается североамериканскими дистрибьюторами как «обязательная остановка» в их осенних маршрутах, и число деловых гостей фестиваля растет, словно снежный ком. Никого не волнует, что здесь нет ни конкурса, ни призов: как в Европе Роттердам, так в Америке Торонто называют фестивалями нового типа, сумевшими создать желанную смычку между престижным арт-кино и коммерческой системой дистрибьюции.

Однако «формула Торонто» таит и свои минусы. Фестиваль, страдающий от бюджетного дефицита, за последние годы непомерно разросся и стал плохо управляемым. Некоторое «головокружение от успехов» привело к деформации изначальной стратегии. Здесь теперь привечают прежде всего североамериканских бизнесменов, а Европа, особенно Восточная, в загоне. Серьезными конфликтами чревата система распространения билетов, которые чуть ли не все раскупаются местной публикой еще до начала фестиваля. Гостям и журналистам предлагаются специальные просмотры в крохотных залах, расположенных в разных концах города, где вечно не хватает мест. Чем лучше и «дефицитнее» фильм, тем дальше и меньше кинозал.

К концу фестиваля, после мотаний на такси и неудачных штурмов этих заветных залов, даже самый закаленный журналист сатанеет. Особенно после тщетных попыток проникнуть в «Четыре комнаты» Тарантино и К°. На этот просмотр пропуска, вопреки всем фестивальным заповедям, распределял лично представитель фирмы «Miramax», отдавая предпочтение канадско-американской прессе. (Попытки одной из фирм в Канне таким образом сортировать журналистов тут же были пресечены: если льготы и выдаются, то это прерогатива самого фестиваля.)

Несомненно, Торонто перенял многие черты у Канна и особенно Берлина, стараясь поддерживать ажиотаж и создавать ощущение глобального События, сердцевина которого доступна лишь элите. Здесь, как и в Берлине (как теперь и в Венеции), журналистам не раздают, а продают каталоги. Здесь, как в Канне, не попасть на многие просмотры. Но организация такого масштаба фестиваля требует либо немецкой педантичности, либо французского вкуса и меры.

Ни того, ни другого не наблюдается на старейшем фестивале мира — Венецианском. Что ни год его ругают за все: за программу, за дороговизну, за плохие бытовые условия, в которые помещают гостей, за организацию, успешно сочетающую хаос с бюрократизмом. И однако ленивая безалаберная Венеция не умирает, ухитряясь даже ставить подножку машинообразно отлаженному Канну, где меж тем процветают и толкотня, и хамство, и воровство. В венецианском хаосе, как ни странно, легче ориентироваться. А старые фестивальные волки утверждают, что на безопасных патриархальных улочках венецианского Лидо бродит легендарный дух Канна 50-х годов, когда «звезд» ранга Марлона Брандо можно было увидеть запросто откупоривающими бутылку шампанского на пляже.

«Звезды» восходят на фестивальном небосклоне вместе с фильмами, а Венеция под руководством Джилло Понтекорво в последние годы сделала все, чтобы заполучить голливудские блокбастеры. Опять-таки, здесь, по сути, возник неформальный рынок, и, например, «Miramax», устроив на Лидо несколько частных просмотров для дистрибьюторов, распродал по всему миру «Могучую Афродиту» Вуди Аллена. Другой популярный ход: в Венеции

поднимается шум вокруг картины, а продажа ее происходит через несколько дней в Торонто.

И все же, как и сама Венеция, проходящий в ней фестиваль все больше напоминает декорацию пышного, но эфемерного спектакля. В ней прекрасно смотрятся и чернокожий Дензел Вашингтон, в морском офицерском мундире выходящий из подводной лодки, и Кевин Костнер с Деннисом Хоппером, герои «Водного мира», и целый отряд topless порнопринцесс во главе со своим принцем Тинто Брассом.

Многие из этих персонажей вместе с Ли Радзивиллом и Джорджо Армани, Наоми Кэмпбелл и Юбером де Живанши образуют фестивальную элиту, проводящую вечера на вилле графа Вольпи — сына основателя Венецианского фестиваля и его неформального хозяина. Граф Вольпи уже давно в конфликте с бюрократическими структурами Биеннале, частью которого считается кинофестиваль, и предлагает приватизировать последний. Вольпи-отец в начале века создал знаменитую сеть отелей Giga. Вольпи-сын живет попеременно в Венеции, Париже, Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, прекрасно говорит по-английски и дружит с Джеком Николсоном.

Превратившись в арену светской хроники, питающей алчных «папарацци», Венеция между тем потеряла присущий ей некогда имидж «пикника синефилов», который сегодня скорее ассоциируется с тем же Канном, тем же Торонто, несмотря на их «сговор с коммерцией». Венеция тоже очень хотела бы заключить контракт хоть с дьяволом, но ее шаги в этом направлении либо слишком робкие, либо слишком показушные. И утрат здесь пока больше, чем приобретений. По крайней мере «все Кустурицы мира» — самые крупные личности авторского кино — по-прежнему рвутся в Канн.

Судорожные движения с целью поднять свой рейтинг предпринимают и другие фестивали, претендующие на роль ведущих. Так, Сан-Себастьян вводит вслед за Токио огромные денежные призы, которые, впрочем, чуть ли не каждый год «остаются в семье» — уплывают к испанским киношникам. Отчасти поэтому даже в соседней Франции Сан-Себастьян имеет репутацию совершенно бесполезного мероприятия, локальной забавы для буржуазии испанской Доностии.

Взгляд изнутри и взгляд хотя бы немного со стороны — вещи, как известно, не совпадающие. Приобретая мало-помалу опыт международной фестивальной жизни (а это хобби выбрали с десяток отечественных журналистов) и замечая, что даже на каннском солнце бывают пятна, нетрудно от первоначального восторга неофита перейти на противоположную позицию типа «в Канн я больше не ездок» или «Катрин Денёв заикалась не меньше Татьяны Друбич» (цитирую по статьям Валерия Кичина из «Литературной газеты» и журнала «Обозреватель»). Между нами и «цивилизованным миром» и впрямь существует известное сходство, а порой и отличительные нюансы, способные вызвать приступ патриотизма. Не надо только забывать о том, что сходство бывает обманчивым, бывает и опасным, истина же предполагает не грубые подтасовки, а «тонкость различений».

В конечном счете, жизнеспособность любого фестиваля определяется не призами, не контрактами, не перехваченными друг у друга премьерами и парадами «звезд», а суммой двух факторов: хорошее кино плюс хорошая публика. Добиться этого сочетания не так просто, и каждый удачный фестиваль имеет свой секрет. Есть один такой фестиваль во Франции, где показывают реставрированные копии старых классических картин, — и это начинание имеет невероятный успех. Много лет существует в итальянском городе Порденоне фестиваль немого кино, который эксперты называют «идеальным».

Очевидно, что нового кино в мире производится ровно на два больших фестиваля (Канн и Торонто или Берлин и Венеция) и еще на десяток поменьше. Борьба за абсолютное первенство приводит к маразму. Есть фестивали, и даже весьма уважаемые, руководители которых запрещают своим сотрудникам и гостям ездить к конкурентам. Они (руководители) публично радуются не успеху собственного предприятия, а неудаче соседа.

Еще один штрих фестивальной круговерти последнего времени — готовность сенсации ради показывать так называемые «works in progress», то есть незавершенные работы. В Монреале продемонстрировали огрызок Антониони, в Торонто — наспех смонтированные «Четыре комнаты», в Венеции — незаконченные ленты Питера Гринуэя и Олега Ковалова. Если это и есть постмодернизм, то идеальной, видимо, следует признать ситуацию, когда в пустом кинозале показывается неснятый фильм, а перед дверью безумствует толпа фанатов.

Михаил Трофименков

Одесская лестница Каннского дворца

Канн-95

«Кэррингтон», режиссер Кристофер Хэмптон

В год столетия кинематографа газета «Либерасьон», барометр французской интеллектуальной моды, предваряла каждый каннский репортаж карикатурой — портретом типичного персонажа фестиваля. Осевшая в Канне злобная пенсионерка, возмущенная тем, что столпотворение журналистов и зрителей мешает ее пекинезам совершать привычный вечерний моцион по набережной Круазетт. Старлетка в мини-мини, тяжелых ботинках «Харлей» и с элегантно небритым кавалером. Садист — член жюри, настаивающий на том, чтобы его коллеги пересмотрели трехчасовые шедевры Ангелопулоса и Кустурицы. Завсегдатай ночных приемов, прячущий за черными очками черные круги под глазами от бессонницы и ищущий приглашения на банкеты в чужих карманах. И — ошалевший от бесконечных просмотров, вечно голодный и теряющий на ходу кипы пресс-досье кинокритик, в чьем воспаленном мозгу рождается мечта увидеть римейк «Броненосца «Потемкин», снятый на знаменитой лестнице Дворца фестивалей прошлогодним триумфатором Квентином Тарантино.

В год столетия кинематографа в Канне были и обязательные юбилейные акции (впечатляющая ретроспектива ровесника кино Джона Форда), и образцово-показательные юбилейные фильмы, о которых речь пойдет ниже. Но было и единственное событие, ради которого стоило ехать на фестиваль, был редкостный кинематографический момент истины, встреча с безусловно великим произведением, лучше официальных речей доказывающим жизнеспособность этого вечно умирающего искусства. Я говорю, конечно же, об «Андерграунде» Эмира Кустурицы, на премьере которого мы испытывали, наверное, те же самые эмоции, что и первые зрители «Сладкой жизни» и «Блоу-ап», «Разговора» и «Таксиста». Помешать Кустурице получить свою, более чем заслуженную «Золотую пальмовую ветвь», могло только одно. Слишком уж избалован фестивальными призами этот сорокалетний сараевец, гражданин мира (фильм был представлен в конкурсе не от конкретной страны, а от Европейского союза, и сербский прием Кустурица просто проигнорировал), длинноволосый рок-музыкант, разгуливавший, как Тарантино в прошлом году, по Круазетт и фестивальному дворцу без всякого сопровождения. Ни один из его четырех предшествующих фильмов не был обойден высшими почестями: «Золотой лев» за лучший дебют в Венеции в 1981-м («Помнишь ли Долли Белл?»), «Золотая пальмовая ветвь» в Канне в 1985-м («Папа в командировке»), приз за режиссуру в Канне в 1989-м («Время цыган»), «Серебряный медведь» в Берлине в 1993-м («Аризонская мечта»).

Название «Андерграунд» лучше вообще не переводить на русский язык. Кустурица имеет в виду и «подвал», «подземелье» как

место действия, и «подполье» как духовное состояние. Если пересказывать это 192-минутное зрелище словами, оно покажется тяжеловесной притчей. Во время второй мировой войны партизан, авантюрист и спекулянт Марко прячет от нацистов в родительском подвале друзей и среди них — лучшего друга, собутыльника и соперника в любви Черного. Десятки лет после победы он удерживает их под землей, уверяя, что война продолжается, а маршал Тито приказал беречь себя для решающего сражения. Когда же узники вырываются на свободу, они оказываются то на съемочной площадке конъюнктурного «юговестерна», который принимают за реальность, то в горящем Сараево наших дней. Подлец и лгун Марко не соврал: война продолжается...

«Андерграунд» — убедительная и развернутая метафора всего социалистического лагеря, в котором история как бы остановилась, а давние страсти, давняя ненависть и давняя любовь были заморожены, законсервированы. Вырвавшись на свободу, они пригодились на поле брани. Узники подземелья знакомы с именами, но не с объектами, на которые эти имена указывают: луну на небосводе они принимают за солнце. Образ тотальной, продолжающейся если не в реальности, то хотя бы в сознании современников, войны рифмуется и с мыслями Льва Копелева, недавно высказанными им на страницах «Московских новостей». История XX века для Копелева, как и для Кустурицы, — история столетней, непрекращающейся мировой войны — от подавления европейскими державами «боксерского восстания» в Китае в 1900 году до Персидского залива, Боснии и Чечни. Конформистское сознание отказывается принимать реальность этой непрерывной бойни, лицемерно именуя моменты ее наивысшего обострения «первой и второй мировыми войнами».

Воплощение глобальной метафоры оказалось не просто на высоте замысла. Кустурица — визионер, обрушивающий на зрителей водопад, ураган феерических образов. Бомбардировка нацистами белградского зоопарка с вырывающимися на волю тиграми и гориллой, умирающей на руках героя так же патетически, как могла бы, по словам обозревателя «Либерасьон» Жерара Лефора, умирать в старой мелодраме Джин Терни на руках Тайрона Пауэра. Колоссальная декорация подвала, где непрерывное пиршество чередуется с пальбой. Психоделическое видение подземной Европы — системы туннелей-магистралей, по которым можно дойти пешком до Берлина или Рима, а если приплатить офицерам ООН, то и до Сараево. Царство мертвых под водой, где встречаются все погибшие герои и наяривает цыганский оркестрик. Те же мертвые герои — в конце, на дружеской пирушке, нарушенной землетрясением, отрывающим и уносящим в океан кусок земли с ними, ту страну, которой больше нет и столица которой называлась Белградом. Актеры — Мики Манейлович, Лазарь Ристовски, Миржана Жокович — ни на секунду не сбиваются с ритма, заданного в первых же кадрах цыганским оркестром, пытающимся поспевать за кабриолетом с пьяным, палящим в белый свет, как в копеечку, и только что принятым в коммунистическую партию Марко. Режиссер не ослабляет напора непрерывных видений не только на макро-, но и на микроуровне. Лишь на мгновение мелькает на экране оживающая на блюде фантастическая рыба, которую невозмутимые балканские усачи в черных костюмах и шляпах, не прерывая пиршества, расстреливают из пистолетов.

Фильм-галлюцинация, «Андерграунд» неопределим по жанру. Режиссер, припомнив свой музыкальный опыт, определяет его как рок-концерт: «Вы видели когда-нибудь концерт «Клэш» или, еще лучше, концерт «Секс Пистолз», которых мне не посчастливилось увидеть на сцене? Они никогда не останавливаются, это катарсис без начала и конца. Вы знаете, я играю в рок-группе, и это доставляет мне лучшие ощущения в жизни. Конец XX века, парни, это роковой вопрос, который мы все должны задать самим себе. Я не утверждаю, что нам нужна революция. «Fuck» революцию, но надо занять позицию, радикально враждебную тому, что мы переживаем, тому, что творится». Жерар Лефор, развивая метафору Кустурицы, описывает «Андерграунд» как знаменитую речь Уинстона Черчилля, призывавшую англичан к сопротивлению нацизму («Я обещаю вам кровь и слезы...»), положенную на музыку «Секс Пистолз». Походя процитировавший Эйзенштейна (инвалидная коляска с охваченными огнем трупами кружится в руинах Сараево), Кустурица заявил, что снял абсолютно «ander-

граундный» фильм, а его следующий проект будет посвящен культовой группе рок-подполья «Велвет Андерграунд».

Проект Кустурицы удался в том числе и благодаря сработавшейся группе сообщников-соавторов, в жилах которых, как и у него, перемешаны все югославянские крови. Композитор Горан Брегович, кажется, варьирует на протяжении всего фильма один-единственный цыганский мотив, но именно он определяет ритм картины. Декоратор Милен Клакович («Крека») увидел и воплотил образ подземной Европы общей площадью тридцать тысяч квадратных метров.

«Город пропавших детей», режиссеры Жан-Пьер Жене, Марк Каро

Может быть, именно отсутствие «Креки» погубило открывавший фестиваль и разрекламированный французской прессой фильм Жан-Пьера Жене и Марка Каро «Город пропавших детей»[1] (за декорации к их дебюту «Деликатесы» «Крека» был удостоен и «Феликса», и «Сезара»). Экзистенциальная пустота «Деликатесов» еще компенсировалась визуальными фантазиями декоратора и ребяческим желанием авторов по-постпанковски оплевать современный мир. Бунтарского запала хватило только на один фильм, и, к сожалению, приходится констатировать абсолютную неспособность Жене и Каро рассказать внятную и увлекательную историю (какой-то злодей ученый в каком-то портовом городе похищает у детей сны) и их абсолютную незаинтересованность в актерах (достаточно коллекции гротескных и уродливых масок). Самые первые кадры фильма (вместо одного Санта-Клауса из камина вылезает добрая дюжина, и счастливый поначалу ребенок впадает в истерику) еще привлекают неким сюрреалистическим садизмом, но спустя десять минут разворачивающееся на экране зрелище попросту утомляет. Не спасают фильм ни костюмы от Готье, ни тринадцать минут (вдвое больше, чем в нашумевшей «Маске») спецэффектов: циклопы, двенадцать компьютерных двойников главного зомби, говорящий мозг в аквариуме, субмарины, сросшиеся бедрами сиамские сестры.

Вообще, холодный формализм в духе Жене и Каро, постмодернистские игры для детей младшего дошкольного возраста на 48-м Каннском фестивале были не в чести. Совершенно неожиданно — в эпоху большого стиля и стерильных культурных постановок, в эпоху «Фортепиано» и «Наложниц» — на фестивале доминировал темпераментный политизированный кинематограф. Газетные статьи изо дня в день резонировали конкурсным фильмам. Балканская война — в «Андерграунде», во «Взгляде Улисса» Тео Ангелопулоса и в «Не забудь, что ты умрешь» француза Ксавье Бовуа, южноафриканский апартеид — во «Времени» малийца Сулеймана Сиссе, латентная гражданская война между пригородами, заселенными выходцами из бывших колоний, и французским обществом — в «Ненависти» Матье Кассовица, фильме, о котором у меня уже была возможность высказаться на страницах «Искусства кино»[2].

Некоторое время чуть ли не самый многообещающий рейтинг имел, по опросам кинокритиков, фильм англичанина Кена Лоуча «Земля и свобода». Большинство же отечественных коллег окатили фильм холодным презрением: дескать, соцреализм. И правда, почти что глава из учебника истории. Молодой англичанин, безработный идеалист и член компартии, отправляется в 1936 году защищать Испанскую республику. Оказавшись в руках троцкистской милиции, в буквальном смысле слова спасшей правительство Народного фронта в первые дни франкистского мятежа, он волей-неволей вовлечен в междоусобную войну внутри республиканского лагеря. Московские процессы отзываются эхом и на каталонском фронте. Сталинистская армия истребляет плохо организованных троцкистов. Идеалист возвращается в Англию. Уже в наши дни, после его смер-

[1] Рецензию на фильм см. в «Искусстве кино», 1995, № 10. — *Прим. ред.*
[2] См.: «Искусство кино», 1995, № 10. — *Прим. ред.*

ти, внучка в панковской куртке-«косухе» перебирает его письма из Испании и старые фотографии и, проникшись пафосом давней безнадежной борьбы, вместе с боевыми товарищами деда вздергивает на кладбище руку в ротфронтовском приветствии. История, определенно навеянная документальной книгой Джорджа Оруэлла «Памяти Каталонии», — Оруэлл оказался в той же ситуации, что и герой фильма, только ему пришлось покруче, расстрел на месте был бы для него самым безболезненным выходом, попадись он в руки сталинистов. Прибавьте к патетике революционной войны еще и десятиминутный спор милиционеров с крестьянами о том, как проводить коллективизацию, и вы поймете раздражение российских критиков.

Мастер внятных социальных трагедий («Каменный дождь», «Божья коровка...»), левый экстремист и чисто английский парадоксалист, Кен Лоуч предстает в газетных интервью как «новый Робин Гуд», защитник униженных и оскорбленных, мечтающий о широком антикапиталистическом фронте. Вне всякого сомнения, «Земля и свобода» вызовет (и уже вызвала — реакция Испанской компартии на фильм последовала незамедлительно) огонь не только «справа», но и «слева». Пожалуй, он один осмеливается в наши дни напоминать о том, что троцкисты были в 30-е годы едва ли не единственной политической силой, отказывавшейся выбирать из двух зол меньшее. Одинаково последовательно они боролись и с фашизмом, и со сталинизмом по всему миру — от Мексики до Вьетнама, и большинство из них в той борьбе погибли. Многие троцкистские лидеры Испании, в том числе вождь партии ПОУМ Андреас Нин, были захвачены и замучены тайной полицией, а пятнадцать тысяч рядовых брошены в республиканские тюрьмы.

Помимо и прежде своей нетерпимости к историческому мифотворчеству, Лоуч — великий мастер режиссуры, о чем свидетельствуют четыре только Каннских приза в 1979, 1981, 1990 и 1993 годах. Он снимает гражданскую войну в Испании как классицистскую трагедию Корнеля о борьбе чувства и долга. Никаких дополнительных нюансов чувств героям не дано — только долг, любовь, верность. Лоучу нет необходимости подробно представлять появляющихся на экране персонажей, профессиональных актеров или любителей. Мастерство «кастинга» стоит у него на такой высоте, что достаточно одного взгляда на лицо — хотя бы на лицо внучки, мелькающей на экране считанные минуты и не произносящей и трех фраз, — чтобы принять в себя, почувствовать историю персонажа. Музыкальное построение фильма неумолимо ведет к трагической, выстроенной с убедительной наивностью кульминации, когда затянутые в униформу стройные ряды солдат, вознесенные на холмы, разоружают разношерстных, мечущихся по низине, ошеломленных троцкистов. Они обращаются к карателям снизу вверх, как к хору, вмешавшемуся в действие. И лицо офицера карателей, выполняющего приказ и долг, но предчувствующего свою скорую гибель, — еще одно лицо, которое мы видим считанные секунды, но которое говорит об исторической трагедии больше, чем десятки разоблачительных фильмов. Лоуч, наследник европейской театральной традиции, органично переводящий ее на язык кино, может позволить себе даже пошлейший рапид, в котором падает расстрелянная подруга героя. Последние кадры фильма — сухая испанская земля, рассыпающаяся на свежей могиле, и «Интернационал», исполняемый старыми ветеранами и юной панкеткой, — конечно, плакатны, но это плакатность «Герники» или пьес Брехта. Не худшего, кажется, наследия XX века. Кстати, и вдохновляющая Кустурицу группа «Клэш» пела в свое время об испанской войне.

«Сараку», режиссер Масахиро Синода

С другой стороны, политические мотивы очень часто лишь поддакивают интеллектуальной моде. Модных и пустоватых рассуждений о том, как трудно жить бедным европейцам без таможен и границ, не

«Время», режиссер Сулейман Сиссе

избежали Вим Вендерс в «Лиссабонской истории» и Тео Ангелопулос во «Взгляде Улисса». Вендерс достаточно тяжеловесно и совсем не весело призывает вернуться к легкости и жизнерадостности немого кинематографа, и это тоже общее место модного дискурса. Первый балканский фильм, снятый бродячими режиссерами братьями Манекия в начале века, герою Ангелопулоса режиссеру А. (Харви Кейтел), конечно же, не найти нигде, кроме горящего Сараево. Когда политические клише соединяются с эстетическими, рискуют даже такие мастера, как пятидесятилетний символ во плоти греческого кино. Возможно, большая доля вины за тяжеловесность и дидактичность его фильма лежит на сценарии. Один из его авторов, ветеран сценарного дела Тонино Гуэрра, наполнил фильм самоповторами из фильмов Феллини и Тарковского, прямолинейной сентиментальностью (путешествие по Балканам становится и путешествием во времени, встречей с давно умершими родными и любимыми) и вызывающими на десятом году перестройки лишь аллергию символами конца коммунизма — вроде огромной статуи Ленина, сплавляемой по Дунаю в коллекцию немецкого миллионера. Фильм Ангелопулоса оказывается близким родственником последнего фильма Владимира Наумова, сценарий которого он писал в соавторстве с тем же Гуэррой. Сам Ангелопулос рассчитывал на «Золотую пальмовую ветвь» и на финальной пресс-конференции даже слегка оскорбил действием Эмира Кустурицу.

Мода на интеллектуальный туризм в Боснию коснулась и фильма двадцативосьмилетнего Ксавье Бовуа «Не забудь, что ты умрешь». Здоровый гетеросексуал, он обратился к теме СПИДа в попытке постичь умом, а не чувствами, что переживает совсем юный студент-искусствовед, приговоренный болезнью к смерти, несмотря на свою сексуальную традиционность. Может быть, главное, чего не хватает этой реалистической драме, — страстность, хотя в соответствии с французской традицией непрерывных культурных отсылок герой находит новое понимание мира в поэтике романтической живописи, опьяненной хаосом, катастрофами и смертью. Перепробовав отчаяние, наркотики, рискованную игру с законом, гомосексуализм (раз все равно помирать) и романтическую любовь со скульптурной Кьярой Мастроянни, он покидает возлюбленную без объяснений и отправляется добровольцем в Боснию. Прочувствовавший свою обреченность, он оказывается идеальным боевиком, не боящимся смерти. Смерть его и настигает, причем — опять-таки в соответствии с заветами «новой волны» — смерть дедраматизированная: камера не задерживается на упавшем Бенуа (играет его сам режиссер), только собрат по оружию подбирает дефицитный в осажденном городе автомат. Один французский коллега справедливо заметил, что декларируемая моральная беспристрастность и смелость Бовуа компрометируются хотя бы тем, что в соответствии с буржуазной моралью он показывает встреченную Бенуа в Амстердаме проститутку грубо и жестоко, в духе порнокино, а Клаудию (Кьяра Мастроянни) в момент физической любви — с целомудренной сдержанностью. Политически корректно, что тут говорить.

Только Эмир Кустурица настолько талантлив, что может позволить себе быть политически некорректным, открыто сожалея о распаде и гибели страны своего детства, включая в фильм раскрашенные документальные кадры восторженного приема, который в 1941 году оказали нацистским войскам словенцы и хорваты, или демонстрируя хронику похорон Тито под аккомпанемент «Лили Марлен». Анархист Кустурица публично заявляет, что «посылает куда подальше страну, которая хочет,

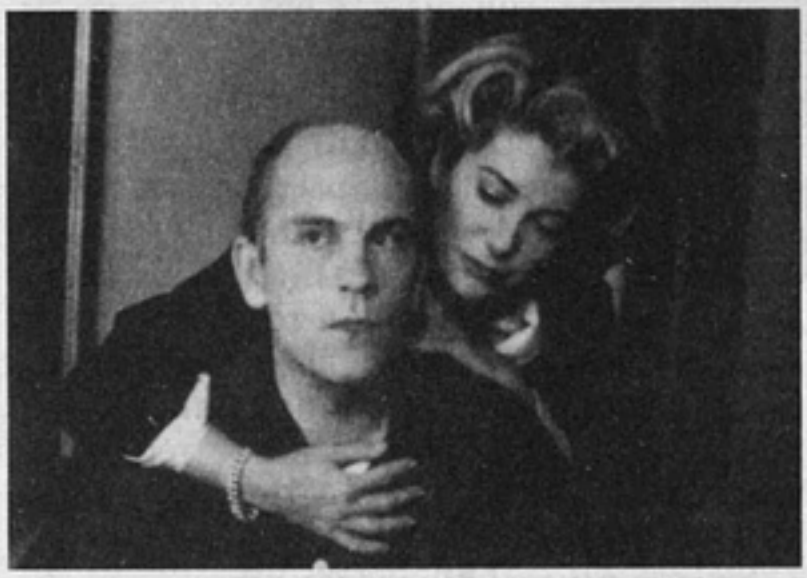
«За пределами Рангуна», режиссер Джон Бурмен

чтобы за нее умирали», и больше всего напоминает Черного, истребляющего в финале фильма всех участников конфликта, независимо от их национальности. Декларативная же политическая правильность обретает черты нового тоталитаризма. Феминистка Марлен Горрис объявила показы своего фильма «только для женщин», и любознательного мужчину вышвырнула охрана. Тем лучше для него: в фильме, по свидетельству обозревателя «Либерасьон», все мужчины — исчадия ада, дегенераты, пьяницы и насильники. «Время» Сулеймана Сиссе вроде бы направлено против белого расизма и апартеида — благородный, хотя и совершенно неактуальный в новой политической ситуации, порыв режиссера. Но операторы (не только Жан-Жак Буон и Винченцо Марано, но и наши соотечественники Георгий Рерберг и Алексей Родионов) так удачно воплотили замысел талантливого малийского режиссера, что фильм читается как манифест не менее опасного, чем белый, черного расизма. Все белые люди уродливы и не достойны ни малейшего сочувствия, даже если, подобно дочери садиста-плантатора, искренне раскаиваются в грехах родителей. Освещение подчеркивает поры и прыщи на их коже, пот и вылезающие из ноздрей волоски, злобу и дебильность лиц. Черные же сняты как полубоги и истинные хозяева континента, сестры океана и братья пустыни, дети Льва — так называет их в прологе мудрая старуха. Не говоря уже о таких пустяках, как способность взглядом останавливать животных. Такие мессианские манифесты черной расы все чаще появляются и в «кинематографических гетто» внутри больших кинематографий. Стилизованный, анилиновый «Рюд» чернокожего канадца Клемана Вирго решен как квазисюрреалистическая городская баллада. Единство сюжетным линиям придает хриплый голос ведущей ночной пиратской радиостанции Рюд (в исполнении «звезды» канадского театрального авангарда Шэрон М.Льюис), воплощенной гордости черной расы, бросающей вызов власти, да мистические явления Льва, на время оставившего своих сыновей и дочерей из фильма Сиссе. Единственный отрицательный герой и единственный же белый, наркоторговец «Янки», разрушающий жизни и семьи обитателей гетто, погибает в финале от пули чернокожей девушки-полицейского, и все персонажи сливаются в экстазе расовой солидарности.

Путь в ад и впрямь вымощен самыми благими намерениями. Лучше бы дирекция фестиваля не предваряла фильм Джона Бурмена «За пределами Рангуна» забавной монтажной короткометражкой, включающей антологические кадры из его старого фильма «Избавление». Конечно, нет ничего предосудительного в том, что ветеран нонконформистского британского кино столь буквально следует структурам голливудской суперпостановки. И удручающее манихейство, с которым сложнейший внутрибирманский конфликт сводится к противостоянию белоснежных демократов и кроваво-черных милитаристов, тоже в традициях Голливуда. Но благородный пафос Бурмена, с риском для жизни пробиравшегося в закрепощенную военной хунтой Бирму в поисках достоверности, оборачивается почти анекдотической моралью фильма, которую можно было бы сформулировать следующим образом: «Лучший способ избавиться от депрессии и стрессов — принять участие в революции». Медсестра Лаура, потерявшая мужа и сына, не может видеть кровь и, соответственно,

«Земля и свобода», режиссер Кен Лоуч

выпадает из созидательного труда. Оказавшись в охваченной революцией Бирме, где ее ежеминутно пытаются убить, избить или изнасиловать тоталитаристы, она встает на сторону демократии и в финальных кадрах бодро готовится к операции в лагере беженцев, излечившись, стало быть, от всех неврозов. Кто-то из французских коллег пошутил, что вскоре американские агентства путешествий будут предлагать для невротичек лечебные туры в Сомали или Курдистан. Вопрос же, где в партизанском логове Лаура нашла шампунь и фен, чтобы уложить свои растрепанные волосы, — вопрос, который не придет в голову адресовать традиционной голливудской продукции, к сожалению, на этот раз обращен к Джону Бурмену.



«Монастырь», режиссер Маноэль ди Оливейра

Дебют пятидесятидвухлетнего американского фотографа Ларри Кларка «Детишки» расколол критику пополам: или полное признание, или столь же безоговорочное отрицание. Отрицание, в моем случае доходящее до тошноты. Американские «ангелы в раю», двенадцати- шестнадцатилетние детишки беспорядочно совокупляются, заражая друг друга СПИДом, забивают насмерть случайных прохожих, обижают гомосексуалистов и дня не проводят без марихуаны. Искреннее беспокойство за развращенное уже на школьной скамье поколение, которое декларирует режиссер, служит алиби для слюнявого, нездорового порнографического подглядывания. Использование на съемках детей вызывает ряд вопросов не только морального, но и юридического характера, на которые режиссер так и не дал внятного ответа. А история единственной среди малолетних выродков чистой и целомудренной девушки, в первую и единственную свою ночь любви зараженной СПИДом, даже в рекламе презервативов прозвучала бы убедительнее, чем в предполагаемом произведении искусства. Порнография и вуайеризм под маской документального свидетельства о неблагополучии современного мира — проблема интернациональная, общая для Ларри Кларка, российских чернушников, чернокожих братьев Хьюз или француза Карима Дриди, автора нашумевшей картины «Пигалы» (в Канне демонстрировался его второй, снятый с завидной быстротой фильм «Бай-бай» о жизни арабской общины Марселя).

Касается эта проблема в широком ее понимании и румынского режиссера Мирчи Данелюка («Улитки сенатора»). Отпетые прохвосты-чиновники боятся тронуть цыган, поскольку международное сообщество не одобряет расизма. Но сами цыгане показаны такими тупыми и грязными паразитами, что их финальное избиение, апокалипсис районного масштаба, кажется едва ли не заслуженным. От обвинения в расизме режиссера может спасти только то, что никто из действующих лиц не заслужил его симпатий: ни скороспелый «демократ» в сенаторском кресле, ни раболепное местное начальство, ни неправдоподобно карикатурная троица швейцарских тележурналистов, наделенная таким количеством сексуальных извращений, что режиссер сам в них запутался. Мизантропия, явная обращенность к западному зрителю и сценарная неряшливость позволяют считать этот фильм удешевленным римейком «Курочки Рябы» А.Михалкова-Кончаловского.

Таких «как бы римейков», бледных отражений фильмов, привлекавших внимание на прошлогоднем фестивале, было несколько. О многочисленных подражателях Квентина Тарантино речь пойдет ниже. Но, скажем, и конкурсный фильм «Кэррингтон» Кристофера Хэмптона я отказываюсь воспринимать иначе, как бледную копию прошлогоднего фильма Алана Рудольфа «Миссис Паркер и порочный круг». И там, и тут — одна и та же драматическая коллизия. Эмансипированная женщина-художник — живописец Дора Кэррингтон или писательница Дороти Паркер — тщетно пытается в мужском богемном окружении первой четверти XX века встретить любовь, достойную ее, равную ей по страсти. Эти попытки приводят лишь к роковому кон-

«Не забудь, что ты умрешь», режиссер Ксавье Бовуа

цу — алкоголь или самоубийство. Беда даже не в том, что исполнитель роли злосчастного увлечения Доры, писателя Литтона Стречи, Джонатан Прайс настолько антипатичен и неопрятен, что остается только довериться пресс-досье, расписывающему его эрудицию и обаяние. Беда в том, что игру Эммы Томпсон в роли Доры Кэррингтон приходится невольно сравнивать с игрой великой актрисы Дженнифер Джейсон Ли в роли миссис Паркер, и это воображаемое соревнование Томпсон проигрывает безоговорочно.

Сравнение это не натянутое, не умозрительное. Последние минуты картины пришлось пропустить, чтобы успеть на показ нового фильма Улу Гросбарда «Джорджия», где вновь заявила о себе Дженнифер Джейсон Ли. Бельгиец Гросбард, ставший в Соединенных Штатах сначала ассистентом Элиа Казана и Артура Пенна, а затем — известным театральным режиссером, поставивший за тридцать лет всего шесть чисто актерских фильмов, уступил на этот раз просьбе своей старой приятельницы Барбары Тёрнер, написавшей сценарий для своей дочери, и обратился к вроде бы чуждой ему и по возрасту, и по темпераменту рок-н-ролльной среде.

История «Джорджии» в пересказе так же прямолинейна и банальна, как история английского юноши на фронтах испанской войны. Жили-были две сестры. Старшую, Джорджию, Бог наделил не только замечательным голосом, но и семейным счастьем, всеамериканской популярностью (этакая Джоан Баэз эпохи яппи), мужем — каменной стеной, прелестными детьми, деньгами. Младшая, Сэди (по иронии режиссера, именно она становится нервным, энергетическим центром фильма, именно ее играет Дженнифер Джейсон Ли, хотя фильм и назван именем ее сестры), мерзкая наркоманка, алкоголичка, прожигающая свою жизнь в мимолетных приключениях с проспиртованными и напыщенными «ветеранами» рок-музыки, позорит сестру пьяным куражом на сцене. Но Джорджия может петь, а может и не петь, в глубине души она — американская мещанка из глубинки, выходящая на сцену по инерции, по обязанности, из заботы о собственном благополучии. Сэди петь не умеет, но не петь не может, она убеждена, что страдание — достаточное качество для рок-н-ролла. Благодаря таланту Дженнифер Джейсон Ли фильм теряет заложенную в сценарии однозначность: зрители остаются в полном недоумении относительно дарования обеих сестер. Актриса так прекрасно играет трагическое неумение петь и, одновременно, невозможность не петь, что ее, позорное для сестры, шестиминутное, снятое одним планом исполнение «Take Me Back» Вана Моррисона выходит за рамки актерского перформанса, превращаясь в самоценный музыкальный номер. Парадокс и прелесть фильма в том, что стихия музыки, стихия «подполья» вливается в русло психологически точной, вполне традиционной актерской игры, не теряя при этом своей дикой первобытности. Своего рода большой стиль в приложении к постмодернистской реальности.

Фильм же «Кэррингтон» как раз представительствовал от лица традиционного большого стиля, заметно сдавшего свои позиции по сравнению хотя бы с прошлогодним каннским репертуаром. Даже Чжан Имоу отказался от тяжеловесных исторических драм, не отказавшись, впрочем, от имиджа постоянного мученика, что кажется весьма странным в свете того, какой фильм он представил в конкурс 1995 года. А представил он стильную, костюмную гангстерскую драму «Шанхайская триада» из эпохи 30-х годов. История деревенского мальчика, ставшего по воле родственных связей пажом и оказавшегося свидетелем страшной смерти любовницы шанхайского «крестного отца» (в этой роли, если верить кинопрессе, красавица Гон Ли в последний раз подчинялась режиссерской воле своего мужа Чжана Имоу), претендует на что-то вроде дальневосточного варианта «Однажды в Америке», но результат оказывается, по максимуму, на высоте «Билли Батгейта» Роберта Бентона.

«Десперадо», режиссер Роберт Родригес

Прочие образцы большого стиля безлики, хотя и забавны. «Джефферсон в Париже» Джеймса Айвори не несет в себе ничего нового по сравнению с предыдущими фильмами самого английского из американских режиссеров, хотя и смотрится легко, и портрет французского высшего света накануне Великой революции дан с необходимой долей постмодернистской иронии. Чего стоят хотя бы маркизы в напудренных париках, забавляющиеся с миниатюрной моделью гильотины, действие которой им любезно разъясняет сам изобретатель, доктор Гильотен. «Безумие короля Георга» Николаса Хинтера претендует на тонкую иронию в адрес современного, запутавшегося в сексуально-политических скандалах двора, но чтобы понять эту политическую сатиру, надо быть истинным британцем. «Ангелы и насекомые» Филипа Хааса выгодно выделяются на фоне костюмных драм из XVIII—XIX веков хотя бы тем, что автор откровенно признается в намерении воплотить на экране клишированные представления о викторианской эпохе как времени подавленной сексуальности, выливающейся в инцест, и естественнонаучной рациональности. Но журналистов на пресс-конференции гораздо больше интересовало, как режиссеру удалось заставить «играть» жутких тропических бабочек и прочих гадов, облепляющих в сцене ночного свидания в оранжерее платье героини. Так же, как Хаас викторианскую, японец Масахиро Синода модернизирует японскую культуру XVIII века в фильме «Сараку». В рамках супертрадиционной костюмной драмы неожиданно современны персонажи — соперничающие мастера литографии, длинноволосый жлоб Хокусай и коварный интеллектуал Утамару, чья борьба, как мельничные жернова, перетирает судьбу непризнанного гения Сараку.

Все фильмы большого стиля-95 — достойные образцы направления, но в сравнении с нервным стилем Кустурицы, Кассовица или с внешне бесстрастной, но полной внутреннего трагизма манерой Лоуча и Гросбарда они проигрывают начисто.

И, как всегда, обособленно и мощно выступил американский независимый кинематограф. Едва ли не лучший за последние годы фильм Джима Джармуша «Мертвец», как ни странно — вестерн с Робертом Митчемом в качестве «приглашенной «звезды». Джонни Депп, помаргивая трогательно длинными ресницами, играет затюканного бухгалтера, неожиданно для него самого ставшего «самым разыскиваемым человеком на Диком Западе». По его следу устремляются своры наемных убийц, дикарей и каннибалов. Встреченный в лесу толстомордый индейский вождь по имени, конечно же, Никто (привет Серджо Леоне и всей индустрии спагетти-вестернов) заботится о нем, выковыривая из тела многочисленные пули. Заботится, пока не узнает, что бухгалтера зовут Уильям Блейк, и, следовательно, в него переселился дух великого бледнолицего колдуна. Образованный краснокожий страницами шпарит наизусть стихи английского романтика, но далее опекать несчастного не собирается: ведь тот уже давно «мертвец». Перестреляв невероятное для фильмов меланхоличного Джармуша количество врагов, герой Джонни Деппа постепенно проникается теорией реинкарнации и позволяет индейцам спустить себя вниз по реке в царство предков. Весь этот бред в духе философии «нью-эйдж», постепенное растворение героя в мифе, в природе, в насилии, становится физически ощутимым благодаря традиционно минималистской режиссуре Джармуша, ювелирной операторской работе Роб-

«Мертвец», режиссер Джим Джармуш

би Мюллера, обыгрывающего все оттенки серого так, словно цветное кино еще не изобретено, и музыке Нейла Янга, чьи гитарные риффы задают фильму ритм. Именно Янг представил фильм Джармуша на страницах чопорного каннского каталога так, как еще никто и никого там не представлял: «Джим, я думаю, что курильщики травы на много миль вокруг выстроятся в очередь, чтобы увидеть твой фильм». Выстроятся, надеюсь, не только они.

Второй раз имя Нейла Янга всплывает в фильме Майкла Мура «Канадский бекон». Мур — радикальный нонконформист, одаренный документалист («Роджер и я») и не слишком талантливый дебютант в игровом кино. Сатира на американскую внешнюю политику, вдохновленная войной в Персидском заливе, основывается на нехитром и вполне реалистическом допуске, что американцам после распада «империи зла» позарез нужен новый смертельный враг, хотя бы для того, чтобы не обрекать тружеников ВПК на безработицу. Вызванные в Белый дом кремлевские руководители руками и ногами отбиваются от предложения устроить, как в старое доброе время, локальную войну. По воле случая на роль нового врага попадает Канада. «Но что нам сделали канадцы?» — растерянно вопрошает президент. После мучительных раздумий госсекретарь находится: «Но у них же есть Нейл Янг». В следующем кадре патриоты из американской провинции с ревом жгут постеры Янга. Сатира как сатира: грубая, незамысловатая, смешная и точная. Но — однодневная.

Еще один блудный сын американского кино Гас Ван Сэнт участвовал в официальной программе внеконкурсным фильмом «Умереть за». Петь в очередной раз дифирамбы режиссеру излишне, снимать хуже он не стал, да и по части совмещения кино- и видеоизображения равных ему сыскать трудно, если не невозможно. Но сколько же можно топтать, конечно, мерзкое, продажное, проституированное, кровавое и т.д. и т.п. телевидение! В последних киносезонах в него не плюнул только ленивый, от Альмодовара до Оливера Стоуна. Мечта о телекарьере настолько сдвигает крышу безмозглой куколке из маленького городка (Николь Кидман; беда в фильмах Ван Сэнта всегда приходит в облике женщины, и это в равной степени отличительный признак как «черного» жанра, так и гомосексуальной субкультуры), что она отправляет героев своего репортажа, трудных подростков, на мокрое дело. Жертвой становится ее муж (Мэтт Диллон), итальянский «мачо», реалистически оценивающий таланты жены и повергающий ее в ужас предложением завести детей. В роли самого мерзкого из трудных подростков — Хоакин Феникс, брат безвременно сраженного кокаином Ривера Феникса. Судя по его актерским способностям, постоянно расширенным зрачкам и шраму на физиономии, мальчик далеко уйдет по стопам брата. Справедливое возмездие настигнет злодейку в облике Дэвида Кроненберга. Неужели и Гас Ван Сэнт стал жертвой тиражирования собственного стиля, которому, кажется, оказался подвержен и мой любимый Хэл Хартли с прошлогодним «Любителем»?

Но мейнстрим американского независимого кино в этом сезоне определяют не Ван Сэнт, не Джармуш и не Мур. В этом сезоне принято «носить Тарантино», и потому «носят» его актеров, пытаются перетарантинить прошлогоднего лауреата по части сценарной усложненности, кровожадности и черного юмора. Брайан Сингер («Обычные подозреваемые») снял, по сути, римейк «Бешеных псов» (в свою очередь, являющихся ложным римейком какого-то гонконгского триллера). Невидимый злой гений провоцирует встречу в полицейском участке арестованных по ложному анонимному доносу лучших медвежатников Америки. Изощренный шантаж и приманка в виде 91 миллиона долларов толкают их в кровавый замкнутый круг. Сценарий, построенный на флэш-беках, настолько запутан, что не только зрители, но и сам режиссер, кажется, не в состоянии ответить на главный вопрос фильма: кто же такой суперпреступник Кайзер

Сози? Кто его видел? Да существует ли он в природе? Или весь заговор — дело рук самого неприметного и жалкого из медвежатников? Но «посттарантинистов» больше, чем сценарная связность, волнует другое: как выдумать самого зловещего и невероятного суперпреступника. Кристофер Уокен в фильме Гэри Флидера «Чем заняться в Денвере, когда ты умер» в роли «человека, у которого есть план», передвигается в инвалидной коляске и не отрывает губ от кислородной подушки, да еще и отягощен великовозрастным сыном-дебилом. Его агент, наемный убийца «мистер Шшш» (неизменный гость нового американского триллера Стив Бьюземи), не показывает лица и не произносит за весь фильм и двух фраз. Один из тех, кто стал его жертвой, многословно, как бы в духе Тарантино, распинается о своей копрофагии. Мафиози из фильма перебравшегося в Штаты француза Барбета Шредера «Поцелуй смерти» (деловитый и увлекательный римейк старого фильма Генри Хатауэя) помешан на отвращении к вкусу металла. Он может простить другу предательство, приведшее его в тюрьму, но только не то, что в заключении ему не давали пластиковых тарелок. После финального мордобоя экс-друг с наслаждением засовывает ему в рот дуло пистолета. Гитарист-мститель из фильма двадцатисемилетнего Роберта Родригеса «Десперадо» носит в гитарном чехле автоматы, базуки и гранатометы. Родригес — одна из самых причудливых фигур современного американского независимого кино. Три года назад с компанией друзей он снял за две недели и 7 тысяч долларов (дабы заработать их, ему пришлось стать подопытным кроликом в медицинской лаборатории) пародийный вестерн «Эль Марьячи», немедленно купленный студией «Коламбиа». «Десперадо» — редкий пример продолжения, которое лучше оригинала, а отечественного зрителя фильм способен подкупить блестящей пародией на сюжетные ходы латиноамериканских «мыльных опер». Фильм вундеркинда «навестили» Стив Бьюземи в роли ближайшего друга героя и сам мэтр Тарантино в роли анонимного дилера кокаина. Правда, перед тем как стать очередной бесчетной жертвой хореографического насилия, Тарантино успевает лишь выпить кружку пива и рассказать кретинский анекдот.

Несмотря на все самоповторы, несмотря на слепое увлечение модой, в данном случае, модой на Тарантино, американские независимые остаются самой динамичной, талантливой (в пересчете на душу населения) и азартной группой мирового кино, истосковавшегося по «школам» и «волнам».

«Джорджия», режиссер Улу Гросбард

А вне «школ» и «волн» по-прежнему остается самый молодой, самый неожиданный и раздражающий режиссер мирового кино — восьмидесятисемилетний Маноэль ди Оливейра. Примерно до семидесяти лет (здесь вступает в силу легенда, а не фактографическая точность) он, богатый землевладелец и автогонщик, снял по собственной лености только три фильма, каждый из которых становился этапным событием для португальского, если не для европейского, кинематографа. Когда же в 1974 году приключилась «революция гвоздик» и лишила его всех благ, он, чтобы не умереть с голоду, принялся снимать по фильму в год. Оливейра благословляет революцию, заставившую его отдать все силы любимому делу, и, дай Бог ему здоровья, прекрасно себя чувствует. И кажется моложе всех, потому что только он может с таким презрением к условностям жанра и зрительским реакциям рассказать при помощи Катрин Денёв и Джона Малковича расцвеченную старым добрым сюрреалистическим юмором историю грехопадения, историю Фауста, короче говоря, историю той силы, что всегда желает зла, но порой причиняет добро («Монастырь»).

Кустурица и Оливейра — два полюса фестиваля, два символа кинематографа, траектория, по которой страсть и ярость нисходят (или восходят) к мудрости и иронии. В конце концов Борхес насчитал в мировой культуре только четыре сюжета, которые вечно пересказывают те, кто принимают себя за писателей. Или за кинорежиссеров.

Нина Цыркун

A propos de (Ve)nice

Венеция-95

«Странные дни», режиссер Кэтрин Бигелоу

52-й Венецианский фестиваль прошел под знаком столетия не кино, а Биеннале ди Венеция, отмечавшего в 1995 году вековой юбилей. Кинофестиваль, и всегда-то кичившийся благородной бедностью, превзошел на этот раз сам себя, продемонстрировав редкостную функционалистскую скудость: практически весь свелся к кинопоказам. Резко сократилось по сравнению с прошлым отчетным годом количество фильмов, отсутствовали ретроспективы, которые под марку столетия столь лихо организовывались на любом, самом малозаметном киношном мероприятии. Беседы Круглого стола носили скорее идейно-политический, чем профессиональный характер и привлекли внимание в основном пожилых еврокоммунистов, больших любителей поговорить на общие темы. Пресловутая распря между президентом Биеннале Джаном Луиджи Ронди и директором подведомственного ему кинофестиваля Джилло Понтекорво на этот раз выявила явные преимущества первого: рискну сказать, что центр фестиваля обнаружил тенденцию к смещению с острова Лидо ближе к площади св. Марка, туда, где расположились павильоны Биеннале.

В противостоянии вышестоящему начальству Джилло Понтекорво зачислил в свой актив разве что очки по отстаиванию американского присутствия. Ему неоднократно пеняли за измену главному кредо фестиваля — презумпции европейского лидерства[1]. Понтекорво неизменно защищался необходимостью привлекать американских «звезд», явлению которых якобы сопутствуют деньги. Деньги, однако, сопутствуют не столько «звездам» самим по себе, сколько зажигающим их продюсерам. Но рынка на Венецианском фестивале нет, и продюсерам тут делать нечего. Тем не менее фестиваль открыли американским фильмом («Багровый прилив» Тони Скот-

[1] Неисповедимыми путями конкурсные американские ленты оказались на удивление слабыми: старческая патока Шона Пенна («Постовой на перекрестке»); общепримирительный пафос Спайка Ли («Толкачи») сильно теряли рядом с «Могучей Афродитой» Вуди Аллена, который по всем статьям просто обречен ежегодно становиться венецианским лауреатом, но все почему-то не удосужится добраться до конкурса, а за получением невразумительного приза за общие заслуги предпочел лично не являться.

«Среди тусклой зимы», режиссер Кеннет Бранах

та) и американской «звездой»: из вод Венецианской лагуны вынырнула подводная лодка, а из ее чрева возник Дензел Вашингтон.

При известной аполитичности Венецианский фестиваль вовсе не страдает аутизмом. Его делают люди, вместе со всем западным миром утратившие надежду на победу демократии в России, напуганные эскападами Жириновского и безумными военными инициативами. Им нетрудно представить, что некий Владимир Радченко действительно готов развязать третью мировую войну. Поэтому акция открытия несла в себе некий символический смысл единения цивилизованных народов перед возможным нашествием варваров. Но Тони Скотт, как истинно американский режиссер, вышел из кавалерийского плаща Джона Форда. Политический замес сам по себе, о нем, в общем, быстро забываешь. Интересно другое: мужской экипаж в замкнутом пространстве субмарины, под толщей воды («Море над нами» — был такой фильм у Форда), под давлением невероятной ответственности; сложно нюансированные отношения белого (Джин Хэкмен) и черного (Дензел Вашингтон), пожилого и молодого, командира и подчиненного — и все это в увязке со сверхтехнологичной машинерией, таящей в себе глобальную угрозу... Но так или иначе, выбирая картину для открытия, фестивальные авторитеты, безусловно, имели в виду прежде всего политическую конъюнктуру: в начале ее, как пароль, звучат слова «Сербия», «Босния». В прошлом году «Золотого льва» отдали Милчо Манчевскому за фильм «Перед дождем», действие которого происходит в бывшей Югославии, омываемой волнами того же Адриатического моря, что плещет на пляжи Лидо. В этом году отдыхающие, отчаявшиеся дождаться мира на более дешевых югославских курортах, заполонили итальянское побережье; прибавилось беженцев на вокзалах итальянских городов. Война дышит фестивалю в затылок. Или смотрит в лицо.

Итак, фестиваль открыли американским фильмом, американской «звездой» и американским аттракционом. Потом, кстати, возникла и довольно несуразная, если не сказать пародийная, попытка отыграть хеппенинг: Тинто Брасс решил в качестве рекламной акции прокатить перед Казино, где базируется пресс-центр, голозадых девиц в гондоле. Полновластный хозяин города, профсоюз гондольеров, отличающийся строгими охранительными нравами, поначалу препятствовал этой дерзкой затее, но потом нашелся штрейкбрехер, который и претворил ее в жизнь.

Совпадение двух столетий — кинематографа и Биеннале — естественным образом навеяло тему связи движущихся образов и традиционной живописи, кино и электронного искусства, объединившую экспозиции павильонов Гардини ди Кастелло («Торжество и различие») и Палаццо Грасси («Образы человеческого тела»). Среди экспонатов — «секвенциальная винтовка» (фоторужье) Мейри и Майбриджа, с помощью которой они создавали свои «хроно-фотографические» эксперименты, футуристические полотна в духе Гончаровой, анатомирующие движение, а также прочие object'ы, запечатлевшие различные фазы революционизирования идеи тела, оплодотворенной другими открытиями — ровесниками кино: лучами Рентгена, фотографией для удостоверения личности и физиогномикой Чезаре Ломброзо. И все же, как отмечено в одном из каталогов Биеннале, именно изобретение братьев Люмьер вывернуло мир наизнанку: «Отныне и навсегда была нарушена мирная невозмутимость образов; человеческий взгляд перестал покоиться на них, как бывало прежде в живописном раю-раю, утраченном навечно». Возникновение электронного искусства, приведшего в движение все, что еще сохраняло покой, отодвинуло этот рай в безвозвратные времена. Служившее первоначально лишь средством фиксации «перформанса» или концептуального искусства, видео постепенно превратилось в новый самостоятельный вид искусства, ви-

део-арт, сохранивший свой операциональный по преимуществу характер. Мона Хатум использует видеокамеру как «внешнее тело», проникающее внутрь человеческого организма. У Петера Кеглера тело превращается в черную дыру, «поглощающую» взгляд, — таким эффектом обладал взгляд героинь Хичкока. Инсталляция Билла Виолы «Погребенные тайны» вводит в галерею призрачных образов и шепотов, создавая синэстетический эффект «расширенного кино», эру которого еще в 70-е годы обозначил Джин Янгблад.

«Аполло-13», режиссер Рон Хоуард

Возможно, тогдашний вывод теоретика американского авангарда о том, что кино и ТВ становятся средой обитания человека, опередил свое время. Теперь против этого тезиса трудно что-либо возразить даже в наших палестинах. Любопытно, что в условиях актуализации этого вывода на фестивале актуализировалась сама породившая его эпоха — 70-е годы. «Пазолини: итальянское преступление» Марко Туллио Джорданы об убийстве Пазолини; «Личных претензий не имеется» Тоддеса О'Салливена — о национальной вражде в Ирландии; «Аполло-13» Рона Хоуарда о неудачном полете к Луне — эти и другие фильмы вернули зрителей в атмосферу тех лет. Более того, «Странные дни» Кэтрин Бигелоу, отнесенные к концу тысячелетия, стилизованы — по одежде, прическам, манере поведения — в духе моды 70-х и непосредственным образом связаны как раз с «расширенным кино», воспроизводящим «расширенное сознание» — подкорковые грезы, сводящие персонажей к единой либидозно-агрессивной общности. Тот же диагноз можно было увидеть в одной из видеоинсталляций: зритель втягивается в лабиринт и, вырываясь из него, наталкивается на изображение затылка со скрещенными на нем руками, символизирующее нивелированность индивидов.

Если исчислять успех фестиваля количеством «звезд», то Венеция не знает себе равных. Джек Николсон, Том Хэнкс, Кевин Костнер, Мел Гибсон, Деннис Хоппер, Шон Пенн — все они были там в эту осень, и кто станет спорить, что в кавалерах сейчас тон задают американцы? А дамы были европеянки нежные: Софи Марсо, Изабель Юппер, Сандрин Боннэр, Фанни Ардан, Ирен Жакоб... Но успех фестиваля исчисляется все-таки не обилием и подбором «звезд», а отбором и качеством фильмов. На этот раз, однако, хочется говорить о качестве не фильмов[2], а просмотров. Ибо именно оно придало специфическую окраску нынешнему фестивалю и сделало его вехой. Возможно, на наших глазах произошла очередная технологическая революция. На рубеже веков кино вновь возвращается к своему важнейшему качеству — аттракционности. Пики зрительского успеха приходились, как правило, именно на сезоны аттракционности — когда кино было балаганным чудом, когда в кино пришел звук, когда изобрели «техниколор». В этом году во всех фестивальных залах Венеции смонтировали систему «долби» нового поколения. Сидя в зале, где показывали романтический биопик «Храброе сердце» Мела Гибсона, дистопическую фантазию «Водный мир» Кевина Рейнолдса или бесконечный эпос Йоса Стеллинга «Летучий голландец», вы слышали, как дождь стучит вам прямо по макушке, как море плещется у ног, птица поет на ветке впереди слева, а вражеский меч звенит за спиной. Вослед ожившему зрительному образу ожил и пришел в движение звук, ставший категорией не только временной, но и пространственной. Зритель одновременно присутствовал и в зале, и в фильме, оказывался буквально в центре событий, в пространстве, организованном dolby surround.

Традиционная идентификация — отождествление себя с персонажем по принципу симпатии, вчувствования, исчерпала, по-видимому, свой ресурс. Психологическое перенапряжение, которое все мы испытываем, невозможность искреннего или, скажем точнее, глубокого сопереживания в условиях непрерывной к нему апелляции, подчас довольно агрессивной, когда естественной средой обитания стали кино и ТВ, выдвигают зрителя на роль организатора этой среды в доступном ему контуре, с тем чтобы наладить более или менее щадящий режим существования, соблюсти privacy, ну и удовлетворить заодно амбицию власти, стремление почувствовать себя субъектом, от которого хоть что-то зависит. Пусть в иллюзорном пространстве.

Зритель, уже вкусивший от корневого древа виртуальной реальности, где он — бог, не может смириться с пассивностью, на которую обрекают его темнота и неподвижность, прикованность к креслу в кинозале. Зрительный образ в ситуации пере-

[2] Результаты работы жюри см.: «Искусство кино», 1995, №11.

Микеланджело Антониони и группа, работавшая с ним над фильмом «Там, за облаками»: Стефан Чалгаджиев (продюсер), Филипп Каркассон (продюсер), Софи Марсо, Энрика Антониони, Джон Малкович, Андреа Бони (ассистент режиссера), Вим Вендерс, Альфио Контини (оператор)

насыщенности среды обитания образностью не способен воздействовать в поле психического торможения. И то, что теперь не под силу зрительному образу, отходит под власть звукового строя. В условиях специально оборудованного зала создается «система фильма», конституируется процесс обозначения, которым занимается зритель-интерпретатор. Но зритель не только осуществляет процесс обозначения (придает смысл), но и испытывает на себе воздействие этого смысла. Это уже не привычное нам отношение навязанной идентификации, когда мы отождествляем себя с супергероем Шварценеггера или невинно преследуемым персонажем Хичкока. Критики идентификации, видевшие в ней орудие буржуазной манипуляции, пытавшиеся бороться с ней с помощью всяческого отчуждения, могут торжествовать. Хотя все произошло, по известному выражению, не там, не тогда и не так. Забавно, что плацдармом «партиципации» (воспользуюсь этим термином, отсылающим к леви-брюлевской антропологии, ибо сам феномен явно носит пралогический характер) выступает ошельмованное левыми интеллектуалами от Брехта до Адорно и от Брехта до Кармица «идентификационное» американское кино. Так или иначе, сбылась мечта Годара, желавшего привести в движение неподвижное, косное, открыть нового зрителя, которого он придумывал в телепередачах «Шестью шесть» и «Поездка, объезд двух детей», где он рассуждал об «истории», для которой нужен «он сам» «и двое впереди», он впереди, она сзади, он впереди, а за ним история или история впереди, а он за ней. И так далее в этом роде.

Теперь можно говорить о реальных признаках участия через смыслопорождение. Зритель вписывается в механизм «системы фильма«, которая начинает функционировать лишь благодаря участию конкретного сидящего в зале человека. Пока что это участие откровенно аттракционно и, следовательно, примитивно. Оно организуется по типу эмоциональной стимуляции в рекламной стратегии: сигнал — отклик. Я, к примеру, не раз ловила себя на том, что нервно оглядываюсь, реагируя на резкие или тревожные звуки. Одно из последствий аттракционности многим покажется прискорбным: кино переживает неминуемую стадию поглупения. В сущности, почти не важно, что именно происходит на экране (содержание «Водного мира« даже неловко пересказывать, как и на редкость безыскусного «Храброго сердца»). Удовольствие получаешь от того, что кое-как овладеваешь звуковым пространством. Ощущение сродни тому, что возникает при компьютерной игре.

Что же касается зрительности, того, что называют imagery...

После пресс-конференции в отеле «Эксельсиор» все отправляются на террасу, где фотокоры снимают «звезд». Когда закончилась пресс-конференция по фильму «Там, за облаками», деловые камерамены на несколько минут отрешились от задачи и, отложив технику, аплодировали маэстро. Это была не только дань уважения одному из последних великих, но и личная благодарность Микеланджело Антониони от тех, кого он сделал героями двух шедевров — «Блоу-ап» и «Профессия: репортер»[3].

Да, доминанта зрительского запроса

[3] На следующий день на одном из двадцати шести венецианских телеканалов обозреватель, комментируя отклики прессы на фестивальные события, показал дюжины полторы газет — от «Мессаджеро» до вполне здравствующей «Униты». Репортеры писали обо всем, но в ворохе информации обнаружились только два упоминания о том, что состоялся показ фильма Микеланджело Антониони «Там, за облаками», представленного Вимом Вендерсом. Опустим занавес.

дрейфует к аттракционности, но кино как камерное искусство, как искусство кинокамеры, слава Богу, пока живо. Очередная вариация Вуди Аллена на тему «мужья и жены» «Могучая Афродита», исполненная в виде забавнейшей пародии на «эпический театр» с греческим хором; грациозная, оживленная неподражаемым британским эксцентризмом bagatelle Кеннета Бранаха «Среди тусклой зимы» — о том, как безработный режиссер с труппой чудаков ставит в заброшенном монастыре «Гамлета» и Офелию поручают играть нервической слепухе, а Гильденстерна и Розенкранца — шизику; или неизвестно откуда вынырнувшая неореалистическая повесть Карлоса Карреры в духе «Умберто Д.» «Без обратного адреса» — история старика, влюбившегося в проститутку, — это кино можно смотреть и на видео, дома, наедине с экраном, как с книжкой. Но нет в мире совершенства: как раз этих лент и не сыщешь на видео, хотя наши услужливые пираты поставили на рынок и «Водный мир», и «Храброе сердце», и «Багровый прилив», и «Аполло-13» задолго до венецианской премьеры, в то время как вынести это зрелище на «тряпичных» копиях и без всяких звуковых эффектов можно не более пяти минут.

Есть революция, нету масла.

Елена Стишова

Поезд дальше не пойдет?

Берлин-95

Принимая фигурку «Золотого медведя» из рук председателя жюри Берлинале-95, Бертран Тавернье не стал делать вид, что не заметил негативную реакцию публики Цоо-Паласа. С французской галантностью он выразил сочувствие тем, кто возмущен вердиктом жюри, но подчеркнул при этом свою независимость от мнения и настроения аудитории: мол, нравится вам это или нет, но случилось так, что именно я, Бертран Тавернье, получил Гран при Берлинского фестиваля в год столетия кино. И от него не откажусь.

Похоже, Большое жюри загодя сошлось на том, что «золото» этого года должно отправиться на родину дядюшки Синема. И осуществило этот благородный замысел. Тем более что лидером конкурса была американская картина «Дым». И хотя «Дым», сделанный в антиголливудской традиции, представлял независимое кино, ориентированное на ценности Старого света, отдать ему заслуженное «золото» означало бы символически закрепить победу заокеанского кино над европейским в год векового юбилея изобретенного в Европе «волшебного фонаря», нежданно-негаданно оказавшегося «важнейшим из искусств». Так что американец китайского происхождения Уэйн Вонг со своим «Дымом» получил вторую по значению награду — Специальный приз жюри. Чтобы Америка знала свое место и не валяла дурака.

«Сто и одна ночь», режиссер Аньес Варда

А может, все было совсем не так. Но чем иным, кроме фестивальной политики, объяснить, почему нравоучительное «крими» про четверку великовозрастных инфантилов с несформировавшимся моральным сознанием так полюбилось Большому жюри? То, что картина демонстрирует филигранное режиссерское мастерство, — это норма для фестивалей такого уровня, как Берлинский. Картинка европейского класса — проходной балл отбора. Однако стиль — другое дело, одной картинки тут мало. Мне показалось, что у Тавернье в «Приманке» именно стиля-то и нет, что это скорее блестяще сработанная продукция, чем штучное авторское произведение. Трудно поверить, что после «Бульварного чтива» («Pulp Fiction») и «Прирожденных убийц» искушенного мэтра до глубины души могла взволновать тривиальнейшая по нашим време-

нам данность: молодые люди сколачивают капитал, вымогая деньги у своих жертв, зверски их убивая и не чувствуя при этом ни раскаяния, ни вины. Даже мы, по рукам и ногам опутанные идеей детерминизма, почти что поняли, что «прирожденные убийцы» — побочный продукт сверхцивилизации. И что социальная практика, государственная политика и общественная мораль виноваты в падении нравов не больше, чем непознаваемая природа, таящая от нас свои законы и резоны, как бы мы ни силились доказать обратное. Фильм же «Приманка» сделан с позиций убежденного позитивиста.

Кстати говоря, оптовый Берлинский кинофестиваль, открытый всем ветрам, ощутимо дорожит позитивистскими ценностями и, следовательно, фильмами, где есть внятный моральный посыл, ничуть не боясь быть заподозренным в старомодности. И на этот раз в конкурсе хватало картин, единственным смыслом которых была моральная проповедь. Зато картинка оставалась безукоризненной. Я полюбила неземной красоты пейзажи из гонконгской картины «Возвращение к истокам» (режиссер Рэй Леун Пун Хей) — в своем кругу мы окрестили ее «Педагогической поэмой», — о том, как здоровый деревенский образ жизни исцеляет наркомана, члена бандитской группировки, по счастливой случайности попавшего из города в глубинку. Ослепительно красив и немецкий конкурсный фильм «Трансатлантис» (режиссер Христиан Вагнер) с Д.Ольбрыхским в главной роли. Изумительные горные и морские пейзажи (камера Томаса Мауха) формируют магическую атмосферу этого экологического триллера, герой которого одержимо ищет следы Атлантиды то в горах Баварии, то на Гималаях. Никто не обратил внимания, что сюжет с поисками Атлантиды напрямую связан с опорной идеей эзотерической фашистской мифологии, согласно которой немцы являются прямыми наследниками древних обитателей легендарного материка. Картина же дает повод думать, будто автор ни о чем подобном слыхом не слыхал. Может, так оно и есть, если иметь в виду, что режиссер родился пятнадцать лет спустя после конца войны?

«Дураков нет», режиссер Роберт Бентон

«Приманка», режиссер Бертран Тавернье

Зато другая немецкая картина, показанная в конкурсе — «Гадес» Герберта Ахтенбуша, — тоже использующая мифологию, правда, классическую, все еще остро рефлексирует нацистское прошлое. Режиссер, рожденный в 38-м, за год до начала второй мировой войны, стоит на том, что люди инфицированы прошлым, сознают они это или нет. Сюрреалистическая неопритча, поэтика которой отсылает к немецким театральным традициям, — это еще и исповедь героя, полунемца-полуеврея, прошедшего через гетто с матерью и сестрами в то время, как его отец, солдат вермахта, воевал под Сталинградом. На экран выплескиваются видения и образы подсознания, травмированного страшным опытом детства.

Нельзя не упомянуть и третью картину из ФРГ, показанную в Берлине во внеконкурсной программе, — хотя бы потому, что поставлена она Маргарете фон Троттой, чья авторская репутация в мировом кино очень высока. Новая работа фон Тротты «Обещание» разочаровала коммерческой ориентацией, до сих пор ей абсолютно чуждой. Кино про то, как Берлинская стена разлучила влюбленных и перемолола их судьбы, получилось чистеньким и мелодраматичным, в духе типичной продукции студии ДЕФА социалистических времен. Но, видимо, фон Тротта осуществила цель, к которой шла сознательно. Картина имела успех у зрителей и даже котировалась на «Оскара» по номинации «лучший зарубежный фильм», доставшегося Никите Михалкову. Зрительский успех был завоеван путем отказа от себя, от авторского кинематографа, судьбы которого в нынешней кинематографической ситуации видятся мне драматичными. Не замедляющий командорского шага технический прогресс с некоторых пор работает против искусст-

ва, сопряженного с сокровенным миром души.

Драма кино в том, что оно не имеет своей суверенной территории. Скажем, литература была и есть сфера Логоса, несмотря на прихоти литературной моды. Кинематограф же беззащитен перед модой, зависит от новых технологий, наконец, от цивилизаторского процесса в целом — с его взлетами, но и с его падениями. Современные технологии и современные поэтические приемы — клип, видео, кич, попса, шум и ярость, шепоты и крики страждущего человечества — все это кипит в общем постмодернистском котле, сдобренное фрейдистскими феньками и брутальной жанровой мифологией триллера, хоррора и экшн.

В программах Берлинале, включая конкурсную, было достаточно картин, которые — при полном профессиональном блеске — являли собой варево, зачерпнутое из того котла. По желанию можно было отведать сюжеты с инцестом, детским аутизмом, отцеубийством на почве кровосмесительной связи, а также с вампиризмом, поданным с гарниром из документальных кадров фашистских лагерей смерти.

В американской конкурсной программе, представленной неслабыми именами (Бентон, Бересфорд, Феррара, Редфорд), я предпочла не Бентона с его милой киноповестью «Дураков нет», а Редфорда. Его «Телевикторина» пусть и не хватает звезд с неба, но зато и не пытается выдать себя за авторское кино, как «Мания» Феррары и «Молчаливое грехопадение» Бересфорда, сладострастно расчесывающие мировые язвы с целью заполучить кассу. Впрочем,

«Когда спускается ночь», режиссер Патрисия Розема

знаменитостей явно переплюнул показанный в «Панораме» триллер «Апартамент 16» совсем не знаменитого режиссера Доминика Дерюддера. Его фильм — копродукция Бельгии, Голландии и Англии. За этой картиной, начиненной образами «новой эротики» и «нового насилия», гонялась фестивальная пресса. Однако ее суператтракционом, способным завладеть вниманием после нагруженного впечатлениями фестивального дня, оказалась не шокирующая изощренность сексуальных сцен, не извращенные вкусы героя-вуайера, а замечательная актерская работа известного английского мастера Пита Постлетвейта. Именно он сумел психологически оправдать и напитать человеческой страстью буйные фантазмы авторов, решивших привлечь публику коллекцией патологических прихотей баснословно богатого инвалида, прикованного к своему креслу.

«Телевикторина» же — типичный образец американского мейнстрима, по гражданскому пафосу совпадающего с соцреалистическим посткультовым кинематографом, когда отдельным режиссерам было позволено быть даже чуть левее играющих в либерализм идеологов. Роберт Редфорд показывает в своем фильме коррупцию на американском телевидении 50-х годов и намекает на антисемитизм в высших эшелонах «четвертой власти». Его героями становятся неподкупный следователь, законник и рыцарь правосудия (популярная фигура родного оттепельного кино) и университетский профессор, интеллигент высшей пробы в исполнении великого Пола Скофилда. Словом, режиссер критикует «отдельные недостатки» американской демократии, а суперзрелищность и энергетичность придают картине глобальный размах, что сближает ее, с одной стороны, с «Филадельфией», фаворитом прошлогоднего Берлинале, а с другой — с фильмом Ю.Райзмана «Твой современник», где импозантный И.Владимиров в роли советского директора и поборника «ленинских норм» эффектно смотрелся и как «благородный отец».

«Телевикторина» тоже значилась в списке претендентов на «Оскара» — знак того, что «проблемное» кино, преданное анафеме на нашей территории, по-прежнему имеет спрос у американского зрителя. Это кино при всем своем размахе сохраняет человеческий масштаб, оно соизмеримо с внутренним миром человека среднего класса. Таких фильмов делается все меньше. Интеллектуальное же кино настроено на деструкцию реальности и человека в ней.

«Поцелуй бабочки», режиссер Майкл Винтерботтом

К концу своего первого столетия кино больше напоминает анатомический театр, где режиссеры-прозекторы вскрывают мертвых и живых, чем «волшебный фонарь», увлекающий зрителя в чудесный мир сказки. Эту детскую радость подарила зрителям Аньес Варда в очаровательном, хотя и слишком затянутом, кинокапустнике «Сто и одна ночь» с таким «звездным» списком, что место в «Книге рекордов» Гиннесса ему обеспечено. Прелесть картины в том, что «звезды» мирового класса, вовлеченные режиссером в не Бог весть какую сложную игру, делают это с такой искренностью, будто на празднике рождественской елки в кругу своих детей.

Ностальгия по детству, по доброму старому кино не сегодня стала популярным культурным сюжетом. Но праздник сотворения праздника кончается, ковер-самолет демонтируют, а тот, кто, согласно роли, приземлился на нем на балконе дома месье Синема, садится в персональный «Конкорд» и берет курс на Голливуд, тот самый, который клеймили когда-то как «фабрику грез».

Тоска по грезам — это вековечная тоска о потерянном рае. Грехопадение свершилось, Десятая муза вкусила от древа познания. И я, не одобряющая мазохизм и некрофилию, до которых охочи режиссеры-современники, вместо того чтобы ловить кайф на мексиканской мелодраме «Аллея чудес» про роковые страсти-мордасти, наперекор самой себе полюбила совсем другие картины, где и мазохизм, и некрофилия, и даже однополая любовь.

Канадский фильм «Когда спускается ночь» и английский «Поцелуй бабочки» сделаны в модном сейчас жанре эротического триллера. В профессиональном плане обе ленты безукоризненны, но меня взволновал не их артистизм и даже не относительная — для нас — новизна материала — «у них» фильмы о гомосексуалах, трансвеститах и сексуальных извращениях перестали быть «клубничкой» и интегрировались в мейнстрим. Названные ленты зондируют глубины психики, ее пограничье, ее подполье, не контролируемое моралью. Доморальное языческое естество, не ведающее про грех и добродетель, побеждает жесткую протестантскую мораль в канадской картине. Режиссер Патрисия Розема — в ее фильме отчетливо слышен феминистский дискурс — при этом озабочена проблемой греховности однополой любви. Настолько, что встраивает эту проблему в сюжет, чтобы в одном из эпизодов — устами иерарха кальвинистской церкви — отпустить грех своим героиням.

Замечательный дуэт Паскаль Бюссьер и Рахель Кроуфорд, их выдающиеся, на мой взгляд, актерские работы не были отмечены жюри. Как и грандиозная игра Аманды Пламмер в «Поцелуе бабочки» режиссера Майкла Винтерботтома.

Эта картина, жесткая, даже резкая по пластическому рисунку, антипсихологична. Режиссер уж точно не феминист, скорее совсем наоборот. Своих героинь он держит на дистанции, но под пристальным наблюдением. Эмоции же остаются на долю зрителей. Последним предлагается

«Дым», режиссер Уэйн Вонг

некое подобие роуд-муви — дорожные приключения двух молодых женщин. В результате чего мы имеем два трупа в багажнике их автомобиля, кстати, украденного у жертвы, убитой сразу после соития; извращенный половой акт в кабине рефрижератора и кое-что по мелочи. Но самое главное, что Онайс (ее-то и играет А. Пламмер), нимфоманка и садомазохистка, носящая под платьем металлические вериги, появившись однажды на автозаправочной станции, где работает наивная до святости Мириам, в два счета соблазняет ее и делает своей преданной рабыней. Любовный союз палача и жертвы, греха и святости, эротика об руку с насилием — все это уже не новость для мирового кино. Но в работе молодого англичанина звучит другой, новый обертон: его героиня мстит миру за свою отверженность, за то, что ее никто не любит.

Слишком мало любви — вот диагноз, который ставит человечеству кино конца века.

Но тут явился фильм «До рассвета» («Серебряный медведь» за режиссуру) и пролил бальзам на души зрителей. Он и Она, юные и прекрасные, начинающий американский журналист (Этан Хоук) и студентка-француженка (Жюли Дельпи), случайно знакомятся в трансъевропейском экспрессе и, повинуясь внезапному порыву, выходят в Вене, чтобы провести сутки вдвоем — до следующего поезда. Тщательно разработанная партитура погружения во влюбленность держит зрителя в напряжении. Но довольно скоро становится ясно, что режиссера увлекает задача детально проследить процесс кристаллизации чувства и «новой эротики» под занавес здесь ждать нечего. Больше того. Воленс-ноленс, картина вступает в полемику с нынешней модой на физиологизм в изображении любви, отстаивая красоту и самоценность духовного порыва.

По внешним признакам это европейская картина, хотя снимал ее молодой американец Ричард Линклейтер, имеющий свою кинокомпанию в Австрии (фильм сделан в копродукции с американцами). Видимо, он вдохновлялся кинематографом Кесьлёвского. И все-таки, несмотря на отменное режиссерское мастерство и обаятельные актерские работы, «метафизика любви» ускользнула из фильма. Как кино мейнстрима, «love story»-95 заслуживает аплодисментов. Однако в общем киноконтексте неоромантизм Линклейтера смотрится как кино истеблишмента, как «лакировка действительности». Отдаться этой картине мне лично мешает ее так и не преодоленный рационализм, идущий то ли от полемической установки, то ли от авторского менталитета.

На мой вкус, идеальным фильмом на Берлинале-95 был «Дым». Самодостаточный и далекий от полемик. По многосюжетности и многонаселенности это, конечно же, кинороман мозаичной структуры, где все герои — главные. Прелесть же этого кино в том, что, показывая будни жителей одного из кварталов Бруклина, оно словно бы нечаянно прикасается к тайне бытия («...и каждый миг уносит частицу бытия»).

Владелец табачной лавки (неподражаемый, как всегда, Харви Кейтел) каждый день в одно и то же время выходит на порог с фотоаппаратом и щелкает улицу с одной и той же точки. Таков сквозной образ фильма, если хотите, его поэтический ключ. Поэтика случайного, промельк несбывшегося, очарование и горечь жизни — одним словом, дым. Дым как эманация жизни. Ее огня и ее пепла.

В эпоху наступления виртуальной реальности иной раз думаешь, с отвращением глядя на экран: все, поезд дальше не пойдет. Фильмы же, подобные «Дыму», дают надежду, что все обойдется. Что, вопреки атаке мирового зла, медиатором которого угрожающе часто становится экран, поезд, однажды прибывший к перрону по воле братьев Люмьер, не загонят в тупик равнодушные стрелочники.

Главное — играть свою роль

Подводя итоги 1995 — юбилейного для мирового кинематографа — года, редакция обратилась к директорам самых авторитетных международных кинофестивалей с просьбой поделиться своими размышлениями о роли мировых киносмотров в истории киноискусства, о том, какие изменения вносило развитие кино в жизнь главных фестивалей мира. **Жиль Жакоб, Джилло Понтекорво, Мориц де Хадельн** отвечают на вопросы «ИК».

1. *Какое, по вашему мнению, место занимает Каннский (Венецианский, Берлинский) фестиваль в мировой кинематографической культуре сегодня, в год столетия кино? Как происходило его развитие в последние десятилетия?*

2. *Каковы особенности Каннского (Венецианского, Берлинского) фестиваля — принципы отбора фильмов, составления программ, подбора членов жюри, взаимоотношения с прессой, атмосфера?*

3. *Какой из фестивалей остался у вас в памяти, какой ближе всего к идеалу и почему?*

4. *А как ваш фестиваль — как крупнейший в мире кинофорум — сосуществует с кинорынком? Какие проблемы здесь возникают? Чем Канн (Венеция, Берлин) в этом отношении отличается от остальных фестивалей?*

5. *Что кажется вам сегодня неудовлетворительным в работе фестиваля? Какие у него — у вас — сложности?*

Жиль Жакоб,
директор Каннского кинофестиваля

1. Когда говорят о мировой культуре, чаще всего имеют в виду мировую кинематографическую культуру. А в ней, как вам известно, среди всех фестивалей Каннский занимает первое место, это общепризнанно. Я говорю об этом без стеснения, потому что не я его основал, в мою скромную задачу входит лишь заботиться о том, чтобы он продолжал жить. Быть первым, конечно, очень приятно, но это и определенная ответственность: надо держать марку. Нужно поддерживать высокий уровень, это непросто, потому что кризис кино настолько силен, что качество фильмов все ухудшается и ухудшается, число фестивалей растет, соперничество становится жестче. Так что приходится стараться, фантазировать, все время что-то изобретать; нужно как-то исхитряться принимать гостей — в Канн приезжает столько народу, что создать для всех атмосферу гостеприимства очень непросто; нужно принимать прессу, кинематографистов, не забывать о местных жителях, об иностранцах; нужно добиваться, чтобы приезжали актеры, обеспечивать нормальное функционирование кинорынка, стараться, чтобы фильмы продавались и покупались, чтобы кино жило, ведь фильм живет, когда его смотрят. Когда фильм лежит на полке — это неинтересно. Одна из задач фестиваля — помочь фильмам в их путешествии по всему миру, помочь их пропаганде, привлечь к ним внимание. И все эти задачи мы пытаемся решать.

Как проходило развитие фестиваля в последние десятилетия? С достоинством. Иначе говоря, он становился все крупнее, крупнее и крупнее. В период становления во второй половине 40-х — начале 50-х годов это был чисто светский туристический фестиваль. Потом он перерос в кинофестиваль и оставался им все 60-е годы вплоть до прихода «новой новой волны». В 1968 году наступил перерыв — во Франции тогда все приостановилось. А потом он превратился в фестиваль авторского кино. На первый план вышли режиссеры. Развитие продолжалось: был создан кинорынок, который стал бурно расти, возникли параллельные разделы, был построен новый дворец, и в 80-е годы фестиваль принял свой нынешний облик — стал очень сложной, гигантской машиной. В течение года у нас всего десять сотрудников, а в период проведения фестиваля их число достигает шестисот. Эти шестьсот человек работают целый месяц.

2. Отбор фильмов. В истории Каннского фестиваля можно выделить два этапа. Сначала фильмы выбирали и присылали сами страны. Делалось это из дипломатических соображений, из соображений дружбы между народами. Таковы были наши правила. А в 1972 году Каннский фестиваль решил, что отныне он сам будет отбирать фильмы для демонстрации. Нет стран, есть лишь художники. Пример оказался заразительным. За нами последовали другие, и с тех пор все перевернулось. Решение оказалось правильным, потому что когда сами страны представляли свои фильмы, они не обязательно останавливались на лучших работах: посылались картины режиссеров, которых надо было поощрить, или же те, в которых данное государство представлялось в наилучшем свете. И фестиваль часто вынужден был показывать далеко не лучшие фильмы. Сейчас тоже возможны ошибки, но это уже вина организаторов, результат неправильной оценки, эстетической ошибки, а не политики или дипломатии.

Программы. У нас есть конкурсный и внеконкурсный показы. Вне конкурса демонстрируются фильмы, которые мы считаем хорошими, но которым не смогли найти место в конкурсной программе. Нам представляется необходимым открывать новые имена, помогать зарождающимся кинематографиям демонстрировать свою продукцию, так что внеконкурсный показ — естественное расширение фестиваля.

Формирование жюри. Здесь тоже произошли свои изменения. Сначала мы приглашали академиков, писателей, художников, короче, тех, кто занимает престижное положение в обществе. Сейчас жюри стало намного более профессиональным. Его председателем теперь очень часто выбирается крупный режиссер или актер. В жюри представлены все кинематографические профессии: продюсер, журналист, оператор, конечно же, актеры, режиссер. Страны тоже меняются. Невозможно включить сразу всех: фильмы снимают в девяноста странах, членов жюри лишь десять. В жюри, естественно, всегда есть французы, американцы. Почти всегда русские, англичане, итальянцы. Мы стремимся сделать так, чтобы были и женщины, и мужчины, люди разных поколений, потому что именно так можно представить живое кино, кино действующее, интернациональное, ведь в словах «международный кинофестиваль» главное для нас — слово «международный». Нельзя ограничиваться лишь фильмами трех-четырех стран. С другой стороны, очень сложно отыскивать повсюду хорошие работы. Так что нам предлагают фильмы, скажем, девяносто стран, мы же выбираем из них пятнадцать. Это очень мало. Но это тот минимум, который дает фестивалю право называться международным.

Взаимоотношения с прессой строятся поразному. Прессу мы, естественно, всегда приветствуем на нашем фестивале, но есть журналисты — те, кто много пишет и публикует в своих изданиях, — которых мы приглашаем сами. Есть и другие, которых мы просто аккредитовываем, то есть даем им право присутствовать на фестивале, смотреть фильмы, пользоваться пресс-боксами, встречаться с создателями фильмов.

Количество журналистов превосходит три тысячи пятьсот. После Олимпийских игр это самое крупное собрание прессы, но Олимпиады проводятся лишь раз в четыре года, наш же фестиваль — ежегодный. К тому же Олимпийские игры — это спортивный праздник, а если говорить о мероприятиях культурной жизни, то можно сказать, что на нашем МКФ журналистов больше, чем где бы то ни было. Из этого вытекают и некоторые проблемы. Ведь всех журналистов надо где-то разместить, организовать для них пресс-бюро, места для работы, предоставить им пресс-боксы, пресс-релизы, фотографии и другие материалы. Далее, их количество столь велико, что кинематографисты начинают от них защищаться, потому что не хотят целыми днями давать бесконечные интервью, требуют права выбора, не желают встречаться с теми или иными корреспондентами, хотят, чтобы несколько журналистов приходили одновременно. Иначе можно до бесконечности отвечать на одни и те же вопросы. Естественно, проходят пресс-конференции, которые обычно являют собой жуткую неразбериху, но кинематографисты получают возможность высказать о своем фильме все, что хотелось бы им.

И, наконец, атмосфера. Она одновременно и очень рабочая (в Канне действительно много работают), и праздничная, потому что это крупное событие мирового кинематографа. Люди встречаются, светит первое весеннее солнышко, все рады друг друга видеть. Многие мероприятия проходят на улице. На улице завтракают, гуляют по Круазетт, пьют вино, кофе. Да и само место очень удобное — всюду можно дойти пешком. Есть море, есть Круазетт, есть линия отелей — и все на площади пятьсот на сто метров. Все рядом. Очень приятно, что весь городок погружен в атмосферу праздника. Люди работают, не стыдясь того, что они работают в праздничной атмосфере. Так что сам город располагает к добрососедству и гостеприимству.

3. Для меня ближе всего к идеалу фестиваль 1979 года. Почему? Ну, прежде всего: к тому времени прошел уже год, как я стал здесь работать, так что годичный опыт у меня уже был, и кое-что я начинал понимать. В тот год мне удалось собрать много хороших фильмов и великих художников, ведь тогда мы демонстрировали «Апокалипсис сегодня», «Жестяной барабан», «Волосы», «Манхэттен», «Китайский синдром», «Большую жратву»... У нас было множество хороших фильмов, которые остались в истории кино... Знаете, идеальный фестиваль — это такой, во время которого стоит хорошая погода, показывают хорошие фильмы, и все довольны. В тот год все это совпало. Удачное стечение обстоятельств бывало и в другие годы, но сейчас с каждым разом все труднее и труднее находить хорошие картины... Был еще один уникальный год — год 1946-й. Только что кончилась война. Все те фильмы, которые нельзя было посмотреть в военное время, вдруг привезли в Канн. Среди них были французские, американские, русские, фильмы других стран. После скудного военного пайка вдруг обрушилась целая лавина хороших картин, так что это тоже был идеальный фестиваль. Правда, меня там не было, я был еще слишком мал и не работал, но знаю, что это был великий фестиваль. Такая модель, по-моему, в какой-то степени приближается к идеалу.

4. Фестиваль и кинорынок прекрасно сосуществуют, потому что организаторы одни и те же. Нет никакой конкуренции: кинорынок демонстрирует фильмы в особых залах, где продавцы и покупатели имеют возможность их посмотреть и обсудить — короче, заняться работой на своей территории. А культура, искусство — это все в другом зале со всеми прекрасно известными церемониями, с большой лестницей, с галапоказами, со зрителями, профессионалами, прессой. Там царит значительно более торжественная атмосфера. На кинорынке маленькие залы на десять, пятнадцать, двадцать человек. На фестивале — залы на две тысячи четыреста мест, это настоящее зрелище. Зрелище не только на экране, но и в зале, потому что зрители здесь намного шикарнее.

Однако нужно помнить, что мы всегда стремимся поддерживать равновесие между культурой и коммерцией. Иначе коммерция могла бы его нарушить в свою пользу — где есть деньги, там и возможность организовать рекламу, на которую мы не способны, например, вывешивать шикарные афиши на Круазетт, в гостиницах. У «художественного» фестиваля таких средств нет, поэтому мы очень следим за сохранением этого равновесия, отдавая предпочтение художественной стороне по сравнению с коммерческой. Вот так примерно все это и организовано. Проблем не возникает, пока мы контролируем оба события. Если бы у кинорынка были свои организаторы, возможно, возникли бы конфликты. Не знаю, как все проходит в других местах. Насколько мне известно, есть еще фестивали, паралельно с которыми проводятся кинорынки, но есть и независимые кинорынки, например в США, и никакие фестивали с ними не связаны. Бывает и наоборот, как, например, в Венеции, — фестиваль без кинорынка. Пока существуют средства, залы, инфраструктура, решение, найденное в Канне, по-моему, наиболее удовлетворительно.

5. Что меня не удовлетворяет в фестивале?.. Фестивалю грозит заболевание под названием гигантизм. Он так разросся, привлекает столько народу, столько фильмов, что ему постоянно грозит паралич. На улицах уже не пройдешь, в ресторанах сво-

бодных мест нет, если нужно позвонить, приходится ждать. Все это — болезни слишком бурного роста. Гигантизм может вызвать апоплексический удар. И это уже наша задача — проследить, чтобы фестиваль дальше не разрастался. Вот поэтому мы не организуем никакой рекламы, не резервируем места в газетах, чтобы сказать: «Приезжайте в Канн». В этом нет необходимости. Надо бы, скорее, говорить: «Не приезжайте». Наша задача — удовлетворить тех, кто приехал, потому что люди приезжают работать: авторы, киноманы, журналисты. Но есть и просто те, кто хочет отдохнуть; гости из Америки, из других стран говорят нам: «Послушайте, мы приехали в Канн повидаться с людьми, посмотреть кино». Но, к сожалению, их мы удовлетворить не в состоянии. Это фестиваль для профессионалов, и мы не можем приглашать всех подряд, потому что иначе событие выйдет из-под контроля. К счастью, здесь в нашу пользу ограниченное количество мест в отелях, и вы не сможете приехать, если вам негде жить. Можно, конечно, остановиться и где-то в другом городе, например в Ницце, но это уже сложнее.

Мы испытываем и финансовые трудности, денег всегда не хватает. Наш бюджет формируется следующим образом: треть дает муниципалитет Канна, две трети — Французский фонд поддержки кинематографии, Министерство иностранных дел и департамент Прованса и Лазурного берега. Но этих средств, которые составляют 23 миллиона франков, недостаточно для проведения всех мероприятий. Ведь нужно платить сотрудникам, добиваться, чтобы приехали члены жюри, самим ездить — отбирать картины, а это все дорого стоит. Поэтому мы вынуждены обращаться к партнерам, к спонсорам — это приносит примерно еще десять миллионов франков, правда, за это мы должны «расплачиваться» местами в зале, устраивать обеды. Так что все это довольно сложно, и нельзя слишком увлекаться, иначе опять же может нарушиться равновесие: нужно быть очень внимательным, чтобы не переступить некий порог. А пока удерживаешься на этом рубеже, все хорошо.

Интервью вела В. Михалева
Перевод с французского М.Теракопян

Джилло Понтекорво,
директор Венецианского кинофестиваля

1. Инициатива учреждения Венецианского фестиваля принадлежит владельцам отелей острова Лидо, цель которых состояла в том, чтобы продлить курортный сезон. Первый фестиваль открылся в 1932 году в рамках Биеннале ди Венеция с благословения правительства Муссолини. Это был первый международный кинофестиваль. На нем было представлено двадцать девять фильмов из девяти стран. Состоялись премьеры фильмов «Доктор Джекил и мистер Хайд», «Франкенштейн», «Гранд-отель». Уже в следующем году Голливуд направил в Венецию своих ярчайших «звезд» — Кей Фрэнсис и Марион Дэвис. Тогда же фестиваль встретился с первой проблемой: Ватикан воспрепятствовал показу фильма Густава Махаты «Экстаз» с Хедвиг Кислер, появлявшейся на экране обнаженной. Благодаря вмешательству Муссолини картина все же получила доступ на фестивальный экран (вскоре Кислер прославилась под именем Хеди Ламар). В 1936 году фестивальный форум использовался для фашистской пропаганды — демонстрировались фильмы Лени Рифеншталь «Олимпия» и итальянский «Белый эскадрон». В 1937 году Геббельс и Гитлер яростно препятствовали показу на фестивале «Великой иллюзии»; возглавлявший фестиваль граф Джузеппе Вольпи ди Мизурата обратился лично к Муссолини с просьбой разрешить демонстрацию этой ленты и добился своего.

В 1968 году политическое брожение в европейских странах оказало неожиданное влияние на фестиваль в Венеции: он отказался от вручения призов. Эта традиция восстановилась только в 1980 году.

Фестиваль всегда носил «авторский» характер, и коммерческий Голливуд долго не мог прорваться на его экраны. Широкий доступ голливудским «звездам» в Венецию открылся в последнее десятилетие. Таковы главные вехи длинного пути, пройденного Венецианским фестивалем.

Нынешний фестиваль отличается особой остротой, столкновением разнообразных стилей и подходов. Юные «крестоносцы» зеленого движения из «поколения X»,

лоббирующие в пользу фильма «Бидонвиль», и возвратившийся в кинематограф Микеланджело Антониони — достаточно назвать два эти события, чтобы уловить атмосферу фестиваля. А рядом — отважная Кэтрин Бигелоу, смело разрушающая голливудские каноны своими «Странными днями».

2. Венеция стремится к тому, чтобы стать мировой столицей кинорежиссуры и кинокритики. Качество фильмов от директора фестиваля не зависит. Создание «совершенного фестивального фильма» невозможно. Как точно выразился один критик, фестиваль следует судить не по его вершинам, а по его нижней планке. Иными словами, следует не допускать на фестиваль плохие фильмы. Вот основной принцип отбора картин в Венецию.

Моей любимой секцией остается «Окно в образность», где мы показываем фильмы как знаменитых режиссеров, так и совсем неизвестных, но интересные с точки зрения киноязыка. В этом году мы ввели еще одну программу — «Горячая линия (Снимается кино)», куда включаются фильмы обещающих режиссеров, не дотягивающих пока до конкурсной планки, — эта программа соответствует каннскому «Особому взгляду». В этом году сюда вошли такие фильмы, как «Палукавиль» Алана Тейлора (США), «Люди в белом» Йонг Кин Бея (Южная Корея), «Мусульманин» Владимира Хотиненко.

В последнее время много говорят о культурной геополитике. В наши дни культурная карта кроится в соответствии с эволюцией идей, направлений, стилей и даже движением капиталов. Так, у нас обрела свое место Ирландия, представленная очень мощным дебютом «Личных претензий не имеется» О'Салливена; вновь заявила о себе реалистической традицией, усвоенной из итальянского кино, Мексика («Без обратного адреса» Карлоса Карреры); свежим фильмом, не похожим на фильмы «новой волны», хлынувшие из Азии, оказалась представлена Южная Корея.

Меня часто упрекают в том, что я слишком много внимания уделяю американскому кино. Но надо сказать прямо: принимать американских «звезд» очень полезно, потому что они помогают нам наладить связь с огромной зрительской аудиторией. Именно благодаря «звездам» раскупаются билеты, и мы сводим концы с концами, несмотря на драконовские фискальные меры правительства. Кстати, участие в нашем фестивале выгодно и Голливуду: за много месяцев до открытия очередного фестиваля нас начинают осаждать продюсеры, чтобы заручиться возможностью показать здесь свое кино и обеспечить себе, таким образом, выход на европейский рынок.

3. ...

4. В Венеции нет кинорынка. Он существовал вплоть до начала 60-х годов, но постепенно сошел на нет. Но сейчас многие предлагают возродить рынок: граф Джованни Вольпи предлагает расположить его в здании Казино, где теперь находится пресс-центр. Казино летом и в начале осени все равно приносит мало дохода, игровые комнаты можно было бы переместить в отель «Эксельсиор», а здесь оборудовать просмотровые залы и залы для переговоров.

5. Проблем у фестиваля очень много. Главная из них — финансовые трудности. В числе возможных благоприятных перспектив для оздоровления фестиваля можно назвать создание частного фестивального фонда. Спонсоры помогли бы фестивалю выйти из-под контроля государства. Но как решится этот вопрос, во многом зависит от политического расклада в стране. Если на общенациональных выборах победят левоцентристы, это благоприятно скажется на дальнейшей судьбе фестиваля. Мы, наконец, сможем свернуть с дороги, на которую нас толкало сорокалетнее правление христианских демократов[1], вдохнем свежего ветра перемен и воспользуемся, наконец, своей автономией, существующей пока, в основном, на словах.

По материалам «Биеннале ньюс», 1995, август — сентябрь

Перевод с английского Н.Ц.

---

[1] Президент Биеннале ди Венеция Джан Луиджи Ронди и директор кинофестиваля Джилло Понтекорво принадлежат к противоположным политическим партиям: Понтекорво — к партии левого центра, Ронди — к правоконсервативной христианско-демократической. — *Прим. переводчика.*

Мориц де Хадельн,
директор Берлинского кинофестиваля

1. По данным FIAPF, Берлинский кинофестиваль — второй по значимости после Каннского. Этот сравнительно молодой, основанный в 1951 году фестиваль стал по-настоящему международным лишь в 1974-м. Именно тогда в нашем фестивале впервые принял участие советский фильм. Столетие кино, естественно, было отмечено специальными мероприятиями и ретроспективами, но берлинские ретроспективы с давних пор образуют прочную и высоко оцениваемую как публикой, так и прессой составную часть фестивальной программы.

В числе открытий Берлинского фестиваля — французская «новая волна», на тот момент не вполне признанная даже во Франции, итальянский неореализм, фильмы Пьера Паоло Пазолини и Романа Поланского, которые были впервые увидены здесь международной публикой. В последние годы Берлинский фестиваль стал своего рода окном для фильмов гласности и перестройки. Здесь были показаны такие фильмы, как «Комиссар» А.Аскольдова, «Тема» Г.Панфилова, «Прощание с Матёрой» Э.Климова. Здесь впервые для мира прозвучали имена режиссеров Ларисы Шепитько и Чжана Имоу.

2. На фестивале встречаются киноискусство и киноиндустрия. Это соответствующим образом определяет резонанс в публике и прессе. Зрителей, разумеется, привлекают прежде всего «звезды», и это хорошо. Но мне представляется более важным, чтобы фестиваль помогал новым талантам, чтобы он становился более открытым и более доступным для молодых. К сожалению, новые тенденции и серьезные, яркие художники не находят должной поддержки в прессе, поскольку журналисты, по сложившейся традиции, предпочитают репортажи из жизни «звезд».

Так же, как в Канне, в Берлине соревнование кинофильмов составляет лишь часть фестиваля. Оценивая общую картину, нельзя не учитывать тот факт, что упомянутое состязание подчиняется строгим правилам FIAPF, ограничивающим свободу творчества разного рода формальностями. Поэтому мы придаем большое значение секции «Панорама», являющейся плодотворным дополнением фестивальной палитры. Именно «Панорама» — средоточие фестивальных открытий. Почти 80 процентов показанных в этой секции фильмов имели впоследствии коммерческий успех. Кроме того, «Панорама» имеет возможность показывать фильмы, уже прошедшие на других фестивалях. Правда, это происходит редко.

3. Фестиваль, наиболее близкий к идеалу? Ответить на этот вопрос сложно, поскольку тут можно ориентироваться на самые разные критерии. На мой взгляд, к идеалу приближаются фестивали в Торонто, Москве, Шанхае или Токио, поскольку они осуществляют подлинно культурную миссию и открывают своеобразные регионы и рынки. Если говорить о самом Берлине, то главные удачи фестиваля я связываю именно с теми смотрами, которым посчастливилось открыть новые режиссерские имена или представить лучшее, что сделано в той или иной новой для зрителя кинематографии.

4. Ни для кого не секрет, что снимать фильмы дорого. Поэтому было бы наивной иллюзией делать «чистое искусство» без всякой оглядки на коммерческую сторону дела. Кинофестиваль в Берлине — это в буквальном смысле слова одновременно и кинорынок, где покупаются и продаются фильмы. Финансовую сторону игнорировать нельзя. Поскольку мы исходим из того, что цель и смысл кино заключаются в том, чтобы его смотрели, остается пожелать, чтобы как можно больше фильмов имели коммерческий успех, то есть проложили себе дорогу к зрителю.

5. При отборе фильмов на фестиваль всегда имеет место риск. Даже если мы уверены в качестве фильма, нельзя надеяться на то, что он непременно понравится публике и прессе. Следует избегать инерции модных веяний, следует, как я уже говорил, открывать доступ новым течениям в кинокультуре, новым режиссерам, экзотическим для кино странам. Самое важное правило здесь — не поддаваться рутине!

Перевод с немецкого С.Цыркуна

Нея Зоркая

«Вчера» и «сегодня» Московского кинофестиваля

Москва-95

Над фестивальной подборкой в одной из видных московских газет красовалась следующая шапка: «Новый фестиваль оказался даже более Московским, чем предыдущие», а далее следовали столбцы крепкой ругани с подзаголовком «Плохое» и довесок кислых комплиментов с подзаголовком «Хорошее».

Слово «Московский» фигурировало без кавычек, что в контексте заставляло понимать его как синоним дурного или неудачного. Общеизвестно, одиозные, дескать, были всегда фестивали в Москве, а нынешний и того типичнее.

«Англичанин, который поднялся на холм, а спустился с горы», режиссер Кристофер Монгер

Скажите, можно ли вообразить себе сходный пассаж, отнесенный, скажем, к фестивалю в Пезаро (Пезарский — неудачный), придуманный в каком-нибудь Куала-Лумпуре (Куала-Лумпурский — жалкий), в Занзибаре (Занзибарский, то есть заведомо слабый)? Нет, это только у нас принято, в Москве. Не хватит ли? Долго ли будем сами плевать себе в физиономию? Замечу сразу: безответственность и разнузданность, которые воцарились у нас в телеразговорах и писаниях о кино вообще, очень сильно повредили XIX Московскому фестивалю и его оценке в общественном мнении. А также погрузили в густую тень восемнадцать предыдущих, что и несправедливо, и сегодня нам, постсоветскому кинематографу, крайне невыгодно. Подхихикивая, цедя сквозь зубы, изощряясь в остроумии и упражняясь в ранее запретной желтизне, из дыры не выбраться и «кризиса», превратившегося в речевое и газетное клише, не ликвидировать. Пора поднимать голову. Пора смотреть правде в глаза без очков, и розовых, и черных.

Это касается, увы, на мой взгляд, и стиля некоей «фестивалиады» — фрагментов истории ММКФ, публиковавшихся на последней страничке ежедневного журнальчика «Фести-вести», издания XIX Московского фестиваля. Не знаю, кому именно принадлежат эти мемуары за подписью «С.В.Идетель», но, тоже как свидетельница (правда, с маленькой буквы), начиная с первых фестивалей старательно кропавшая ночами экстренные и скорее всего наивные рецензии на фильмы, программы и дневники для газет, уверяю: память у хрониста из «Вестей» еще вполне острая, но выборочная. Четко и неопровержимо вскрыв пороки и болезни Московского — неподъемное количество конкурсных фильмов, подступающее к сорока, включая посредственные и случайные; идеологическое ярмо советского официоза и партийного бдения кабинетов Старой площади; контроль за работой жюри, председателями которого часто назначались проверенные советские конформисты, а решения оказывались тенденциозными; особую бездарность включения в конкурс серых, но «правильных» отечественных картин и проталкивание их на призы; награждение по принципу «всем сестрам по серьгам» и т.д. и т.п., — наш Гомер, однако, бегло и скороговоркой перечислил те яркие и прекрасные страницы московской фестивальной истории, которые сегодня вызывают чувство гордости и естественную ностальгию. Немало и подзабыл, упустил. О чем-то сообщил странно брюзгливым тоном. Так, например, добродушно похвалив «Землю обетованную», получившую золотой приз IX Московского МКФ, в качестве «вероятно, самого свободного и раскованного» фильма Анджея Вайды (будто «Пепел и алмаз», «Пейзаж после битвы» или «Чело-

«Верх, низ, хрупко», режиссер Жак Риветт

век из мрамора» — несвободные и скованные!), о «Березняке», принесшем Вайде золотой приз за творчество на VII ММКФ, намекнул, что это был приз «по разверстке» для режиссера из братской социалистической Польши». Это о великом Вайде, о его шедевре. Почему? Да потому что поляк Вайда оказался с нами в одной восточноевропейской упряжке, а ее сегодня принято мутузить и рвать, как хочешь.

Не хотелось бы, чтобы эти строки читались полемикой с одним каким-то историком-инкогнито. Дело в общей тенденции. Трагедии былого часто освещаются сегодня в виде фарсов, совсем по популярной в советские годы цитате из Маркса. Дело в эдаком ироническом неглиже, в высокомерном пробросе, с какими мы продолжаем говорить о своем кинематографическом прошлом. Но, друзья, это выходит из моды! Неужто не слышите, как нарастает — на всех уровнях — тоска по милому, ясному и веселому советскому экрану, по его классике и по звездным его часам?

Гордые имена фестивальной Москвы

Московский международный... Его первое видение летом 1959 года встает в памяти золотыми куполами, ветками серебристых елей, темно-красной кладкой древних стен: конкурс шел в уютном старинном Кремлевском театре. Кинофестиваль в Кремле — это поражало гостей-иностранцев. Вот они на сохранившихся бесценных фото: Йорис Ивенс и Кристиан Жак на Красной площади. В фойе театра — Абель Ганс (аж не верится!), Бимал Рой, Люцина Винницкая, молодой Сергей Бондарчук, чья «Судьба человека», главный призер Московского МКФ, совсем скоро покорит во внеконкурсной программе также и фестивальную Венецию.

Фестиваль 1961 года перекочевал в специально выстроенный для него кинотеатр «Россия» на Пушкинской, с чем связано было немало смешных происшествий, ушедших в легенды (некоторые перескажу чуть ниже), но вернулся назад, уже в Кремлевский дворец, а далее в Концертный зал новой гостиницы «Россия». В «Москве», потом в «России» жили гости, проходили пресс-конференции и приемы, гудел и шумел до утра пресс-бар, этот поистине профессиональный ночной клуб — уникальное место в городе. Можно ли забыть, как Джульетта Мазина после присуждения Большого приза фильму «8 1/2» всю ночь выплясывала в пресс-баре мамбу? Так, ареалом кинофестиваля стало древнее Зарядье, Соборная площадь, берег Москвареки, а на противоположном белела красавица Софийская набережная и чудом вписавшиеся в пейзаж трубы МОГЭСа — думаю, неплохая и достаточно оригинальная декорация! Думаю также, что и нынешний, июльский, белый пароход, встав на рейд в вечер закрытия XIX ММКФ напротив «России», и военный духовой оркестр, удалявшийся под музыку Нино Роты из «8 1/2», были хорошо придуманы и прекрасно продолжили бы традицию, если бы этот вечер не принес большие огорчения, о которых напомню тоже чуть позже.

«Какая чудная игра!», режиссер Петр Тодоровский

Получали ли золото-серебро незаслуженно, тянули ли вверх родную посредственность? Да, увы! И, конечно, не только унылый «Журналист» Сергея Герасимова, но и

симпатичная картина «Доживем до понедельника» Станислава Ростоцкого не являются фильмами на главный приз, особенно на фоне полного отсутствия в московских конкурсах произведений Тарковского, Кончаловского, Шукшина, Михалкова, Муратовой, Шепитько, Авербаха, Германа, Соловьева и других молодых тогда лидеров. Конечно, такого прославленного нонсенса, как выдвижение на конкурс творения «Знакомьтесь, Балуев!», не придумал бы никто, кроме советских кинокураторов. Но на всех ли других фестивалях и повсюду ли торжествует справедливость?

Славны списки гостей и участников фестиваля, его работников. Члена жюри II Московского МКФ Лукино Висконти после длинного трудового дня ежевечерне забирала машина и увозила на какие-то ужасные уколы. Он был уже тяжко болен, но проявлял всегда безупречную добросовестность, кротко и деликатно отсматривал программу, в которой собрались, мягко выражаясь, не одни шедевры, да и фильмы демонстрировались на неопробованной аппаратуре, поскольку кинотеатр достраивали чуть ли не в последнюю ночь перед открытием, и демонстрировались они механиками-портачами, запускавшими широкий формат на обычный экран, путавшими ролики разных фильмов, часто создавая на экране уморительный коктейль-гиньоль. Никогда ни упрека — видно, патрицию это не подобает. (Это сегодня у нас каждый любит качать права и жаловаться, скажем, что поселили его, беднягу, в четырехзвездный отель «Балчуг», ах, далеко, не доедешь; еще бы: одна остановочка метро, целых десять минут пешком по красивейшему маршруту столицы.) Висконти очаровал окружающих своей деликатностью, великолепным знанием русской культуры и юношеским к ней интересом. Если правда, что нынешнее жюри конкурсные фильмы смотрело редко[1], да послужит им укором памятное Москве поведение их коллеги-предшественника, не менее великого, чем они.

А работящее, дружное жюри XV фестиваля в нашем полном надежд 1987-м, возглавленное Робертом Де Ниро, от которого буквально исходил дух доброжелательства и заинтересованности! А его синклит, состоящий из Ханны Шигулы, Тенгиза

«Марио и волшебник», режиссер Клаус Мария Брандауэр

Абуладзе, Кшиштофа Кесьлёвского, Антонио Гадеса и других столь же знаменитых имен! Нет, Москве, вправду, есть что вспомнить!

Легенды и были Московского фестиваля

Не могу удержаться, чтобы не повторить некоторые смешные сюжеты фестивальной жизни, частью уже описанные разными мемуаристами, а частью оставшиеся в фонде устного фольклора. Во всем этом ведь тоже дух старой фестивальной Москвы, ее прелесть и обаяние.

Хотя Московский МКФ был, как известно, серьезен и «заидеологизирован», хотя он настойчиво противопоставлял себя западным киносмотрам, где, сами знаете, эти парады «звезд», буржуазный шик, туалеты, — звездные нравы и страсти все равно проникли на фестивальный плацдарм аж самого Кремля.

Получать свой приз за лучшую женскую роль на IV ММКФ — Филумену Мартурано в «Браке по-итальянски» — София Лорен прибыла со своим супругом, европейским продюсером номер один Карло Понти. В торжественный вечер закрытия на ней было тяжелое, как мантия, белое платье с длинным шлейфом, все расшитое жемчугом и бриллиантами. Свита Понти за кулисами дворца не уставала повторять, что платье стоило годового дохода средней итальянской семьи. С осанкой королевы и низким грудным голосом Лорен явно превзошла свою соотечественницу Лючию Бозе, которая, будучи супругой знаменитого тореадора Домингина, представительствовала в Москве в национальном испанском кружевном костюме. Лауреатка с врученным ей дипломом и подарочной вазой спускалась со сцены, красиво взметнув шлейфом. В эту минуту на сцене появился Серго Закариадзе — призер фестиваля за исполнение роли в картине «Отец солдата». В простом сером костюме, свободный, он галантно поцеловал Софии Лорен руч-

[1] У автора таких данных нет, учет посещаемости он не вел.

«Мраморная задница», режиссер Желимир Жилник

ку и с сильным грузинским акцентом заявил в микрофон, что сердечно благодарит за честь, но считает, что приз лучше было бы вручить постановщику Резо Чхеидзе, а не ему. Зал разразился бурей аплодисментов, лишний раз доказав, что не в бриллиантах и жемчугах счастье (про денежные призы тогда еще понятия не имели).

Ну и, разумеется, скандал II Московского: Джина Лоллобриджида — Элизабет Тейлор — Кристиан Диор, прогремевший на весь мир. Но надо было воочию увидеть сногсшибательную мизансцену, свидетелями которой оказалось множество людей на фестивальном приеме в Кремле! Представьте себе длинный-длинный парадный Георгиевский зал, весь уставленный столами с роскошными яствами, толпа активно работает «а ля фуршет». В дальнем конце зала, отгороженном бархатным канатом, происходит какое-то торжественное действо: стоят члены жюри, советское начальство, тогдашний министр культуры Е.А.Фурцева, и Лоллобриджида читает вслух какой-то призыв к миру во всем мире. Надо сказать, неотразимая итальянка была воистину героиней того фестиваля, проявив, между прочим, тяготение к официозу: прямо из Шереметьева она примчалась на открытие фестиваля в Лужниках, заявив, что не может пропустить церемонию, на которой присутствует правительство и сам Н.С.Хрущев. Фотографировалась с Юрием Гагариным, посещала все солидные мероприятия, охотно давала интервью, но в гостинице «Москва», где жила на тринадцатом этаже, постоянно шокировала публику — в частности садилась на перила своего балкона, не держась, болтала ногами и разглядывала проходящий внизу транспорт. Окружающие визжали, она поясняла, что после съемок в «Трапеции» у Кэрола Рида у нее идеальная координация и нет страха высоты, но каково было нам, не снимавшимся в «Трапеции»! Словом, понятно, почему именно ей поручили зачесть какое-то серьезное обращение к кому-то очень важному.

Сверкая изумительной красотой и огромными карими глазами, стоит Джина в кипенно-белом, похожем на морскую пену, умопомрачительном платье с красным лакированным поясом — чудо! В это время в дверь на противоположном конце зала вбегает Лиз Тейлор с высокой черной прической, убранной белыми цветами и в широком манто-пелерине, за ней ее очередной муж (друг?) певец Бобби Фишер и еще человек восемь (говорили: врач, повар, парикмахер...). Быстро пронесясь мимо жующих столов, они устремляются за бархатное заграждение. Лиз картинно скидывает манто... Что здесь произошло, трудно передать! Раздалось громовое «ах»! Бросив судаки «орли» и котлеты-де-воляй, люди метнулись туда, репортеры с камерами локтями отпихивали всех... Две суперзвезды стояли друг против друга, как двойняшки, в одинаковых платьях, купленных, как выяснилось потом, у Диора, естественно, как уникальная модель и за громадные деньги. То-то, наверное, порадовались завистницы! А нам, не скрою, было лестно: ведь «звезды» искренне хотели выглядеть в Москве шикарно.

Еще ЧП II Московского, особенно ими богатого.

Из далекого Улан-Батора ехала поездом в Москву почетная гостья фестиваля, народная артистка МНР, коммунистка, депутат Народного Хурала, сподвижница Сухэ-Батора, очень уважаемый у себя на Родине товарищ. По просьбе правительства на границе СССР в паспорте ей сделали отметку по-монгольски: «Проезд без визы» — хорошо! Но наши полиглоты перепутали, и там, где надо указывать имя-фамилию, стали писать: «Проезд без визы», а где про проезд — имя и фамилию актрисы, правда, довольно трудные для русского уха. Так и зарегистрировали на фестивале гостью из Монголии по имени Проезд Без Визы, на это имя выдали билет на торжественное открытие. Сошло.

Но когда назавтра из посольства ФРГ прислали приглашение уже «господину Проезд Без Визы с супругой», она не вы-

«Послеобеденное завещание», режиссер Канэто Синдо

держала, пожаловалась. Глава делегации МНР сделал заявление, была легкая паника, «проезд без визы» вычеркнули совсем, а настоящее имя почетной корифейки монгольского экрана... внесли в какой-то другой список.

Итоги предыдущих восемнадцати

Конечно, все это пустяки. Но ведь и фестивальный быт, обычно в Москве суматошный, хаотичный, веселый, опровергает трафарет казенного и регламентированного мероприятия, каким теперь часто изображают Московский кинофестиваль, где будто бы все, от дирекции и жюри до публики, как марионетки ходили под командами начальства.

Значит, не так было? А где же тогда недреманное око КГБ, слежка за иностранцами и за теми, кто с ними встречается? Где страх, о котором с гневом и болью вспоминают пережившие то время? Может ли быть, чтобы все это еще не усугублялось на фестивале?

Верно. Был страх. Чувствовалась слежка. Пытались учить и указывать, с кем говорить, что говорить и как говорить. Но — возможно, в этом-то и заключен феномен той поры, феномен «советского кино от Хрущева до Горбачева», как назвал свою интересную книгу большой друг и ветеран Московского МКФ, почетный президент ФИПРЕССИ Марсель Мартен, — в этих неблагоприятных условиях советские кинематографисты проходили школу контактов, встреч, общения. Здесь рождалась дружба на всю жизнь — как не вспомнить Германна Херлингхауза, знаменитого киноведа из ГДР, незаменимого и на теоретических симпозиумах, и в веселых ночных застольях пресс-бара. Берлинская стена не существовала для делегаций из «двух Германий», в Москве они бывали вместе. И не только на небесах, оказывается, но и на Московских фестивалях завязывались браки: тот же Марсель Мартен увидел здесь прелестную Юкико, журналистку из Токио, и, не медля, послал ей красную розу в знак любви — ныне они, наверное, самая трогательная семейная пара в Париже. .

«Железный занавес» ветшал, редел. Во всеобъемлющем процессе нашего высвобождения из пут, в раскрепощении сознания, в медленной, но последовательной нашей интеграции в мировой культурный континуум Московскому международному кинофестивалю (как и конкурсу имени Чайковского) принадлежала выдающаяся роль. Не говоря уже об информации, которая в ту пору поступала в СССР, продираясь сквозь кордоны и таможни (а фестиваль по определению открывал шлюзы), советский кинематограф мог видеть себя в панораме мирового экрана, быть на уровне его последних исканий. Это касалось не только самих творческих работников, творцов, но и зрителей.

Легендарный июльский зритель фестивальной Москвы, ты, взявший отпуск в своем Соликамске или Акмолинске, чтобы попасть на фильм Феллини, где ты? Куда исчезли вы, битком набитые фестивальные залы, ночные очереди с записью, увлеченный обмен дефицитными билетами у «Октября» или «Космоса»: «Я тебе два на «Людвига», ты мне два вечерних в Дом кино на «Последнее метро»? Долго-долго роилась фестивальная толпа перед «Россией», даже и в 89-м, и даже в июле 91-го гудела безостановочно — лишь трагический театр августа резко изменил и, собственно говоря, прикрыл традиционное зрительское бытие.

Следует, правда, учитывать и общую атмосферу мировой кинематографической жизни, ту счастливую ее стадию, выразителем и олицетворением которой стал Московский фестиваль. Ведь это был расцвет, звездный час авторского кино XX века, 60-е годы, пора повышенной политической активности в Европе и не ликвидированной этим активности эстетической. Московский фестиваль был порожден этим временем и стал этого времени выразителем. Самой своей солидностью, пусть чуть топорной, своею серьезностью, иногда смешноватой, вовлечением младенческих кинематографий с дальних широт и из новоявленных государств «третьего мира»,

Московский наглядно свидетельствовал, что сама институция киносмотра вовсе не привязана к светской жизни, элите и тусовке (всякие там регби, ралли, регаты и парады туалетов), а имеет неизмеримо более широкий диапазон.

Пусть утомляя и порою смеша гостей и участников, фестиваль побеждал своей академичностью. Его симпозиумы и конференции типа «Кино и время», да, жестко заполитизированные и для нас, советских, строжайше зацензурованные (лишнего не брякни, всякому «буржую» дай отпор!), но зато с синклитом имен высшего мирового класса, его культурные программы с непременным круизом по каналу имени Москвы, его финальные кремлевские банкеты — все это, несущее невытравимое тавро «совка», как нам видится сегодня, вызывало не только наше (скажем, диссидентствующей пресс-службы) злорадство, но имело самый пестрый отклик за рубежом. Ведь тогда же пошли большие наветы на фестивали вообще: дескать, это бесплодное строительство Вавилонской башни, где никто друг друга не понимает, и т.д.

Фестивальная Москва уверяла: понимают! Даже если один говорит на хинди, а другой на языке хауса! И была права. В тот новый «модус вивенди» всемирной фестивальной жизни, установившийся, пожалуй, с середины 70-х, когда кинофестиваль стал общепринятой формой существования серьезного кино, по сути дела новым видом проката, Москва внесла свой вклад хотя бы уже массовым зрительским ажиотажем, удивлявшим иностранцев. Та особая фестивальная публика, по преимуществу молодежная, которую сейчас можно видеть в переполненных залах берлинского «Форума», в залах фестиваля в Ла Рошелли или на ночных сеансах под звездами Пьяцца Гранде в Локарно, — ведь первый ее абрис вырисовался именно в Москве.

В наши дни, когда фестивали и фестивальчики множатся почти с той же быстротой, с какой в начале века размножались по всему миру иллюзионы, никому уже не придет в голову называть их Вавилонскими башнями и моделями человеческой «некоммуникабельности». Но Москва-то это давно знала! Долгое время одинокая в бескрайнем СССР, фестивальная Москва выстояла во всех осадах и породила немало отпрысков как законных, так и бастардов: и Ленинград, и Ташкент, и Свердловск, и все эти курортно разудалые Сочи, Анапы, «Янтарные пантеры», «Арсеналы», «Золотые орлы» и Выборги. Влияние Московского МКФ на жизнь кино внутри страны трудно переоценить.

Несомненно, это был — в целом, в окончательном итоге своем — фестиваль противостояния тоталитарному режиму, а никак не фестиваль конформизма и покорности!

Повторяю: ЦК, КГБ, Первый отдел, служба, все эти «шестерки» или «девятки», которыми всегда всех запугивали, наверное, честно старались, но можно было при желании их не замечать. Многое зависело от вас самих. Вы всегда находились в так называемой «ситуации выбора» — бояться или не бояться, трястись от страха или преодолевать страх. Вот для примера один случай.

На IV фестивале впервые в Москве был Микеланджело Антониони. Все мы, тогдашняя кинематографическая молодежь и примыкающий к ней средний возраст, были поголовно в него влюблены. В «Ночь», в «Затмение» и по приезде его в Москву в него самого. Тонкие черты лица, благородный профиль, небрежная элегантность, нервный тик, который нисколько его не портил, — словом, облик гения... Нам, нескольким молодым критикам, просто приспичило встретиться в неофициальной обстановке, но как? Переводчиком его был Г.Д.Богемский, ныне уже покойный (говорят, будто и он описал этот случай, но мне прочесть пока не довелось). Мы обратились к нему, чтобы он передал нашему кумиру нашу просьбу, и, к нашему восторгу, Антониони сразу и охотно согласился.

После просмотра «Красной пустыни» в Доме кино мы встретили его и пешком, гуртом повели по Тверской в ресторан «Арагви». Это был вечер из тех, которые с легкой руки М.Цветаевой называют «нездешними». Или еще «снами». Все мы (а были там Инна Соловьева, Майя Туровская, Вера Шитова, Вячеслав Иванов, Петр Тодоровский, Юра Ханютин, Марлен Хуциев и, конечно, Г.Д.Богемский с его виртуозным синхронным переводом) «ели глазами» синьора Микеланджело, смотрели зачарованно и, возможно, оторопело. Видимо, его тронула наша искренность и (не скрою!) наше прекрасное знание его фильмов, чему он поначалу удивлялся, а потом привык и очень доверительно, откровенно говорил с нами обо всем, рассказывал свои замыслы, смеялся, утратив всю свою зам-

«Сельская жизнь», режиссер Майкл Блейкмор

кнутость и самоуглубленность и став для нас настоящим «итальянцем», как мы это себе представляли. И хотя уже наступили фатальные одиннадцать часов, когда кончалась работа московских ресторанов, симпатичные официанты «Арагви», сами заслушавшись гостя из Рима, нас не выгоняли, подносили и подносили новые бутылки «Хванчкары». Смешно — оказалось, что этот «эстет» и поэт «разобщения» коллекционирует открытки с портретами кинозвезд. Наутро мы, скупив всех цветных Олегов Видовых и Клар Лучко, притащили ему в отель толстую пачку.

Вот такую «несанкционированную» коллективную акцию совершили мы в 1965-м, когда «оттепель» кончилась, вступал в права «застой», над интеллигентской вольницей сгустились тучи и уже прошел позорный для писательского цеха процесс Синявского и Даниэля, а некоторые из нас уже получили выговоры и предупреждения из-за подписей под так называемым «письмом 63-х» в защиту осужденных. И ничего, остались живы, слава Богу! И живы с прекрасным светлым воспоминанием. Речь, конечно, не о том, какие мы были смелые, а о том, что можно было, если хотели, и многое зависело от самих людей.

Спрашиваю себя: ну а сегодня, в пору полной свободы, представима ли подобная встреча на фестивале? С неким новым властителем дум, корифеем, высоким Маэстро, окруженным горячими почитателями и знатоками?

Широковещательный девятнадцатый

Пробегая глазами хронику 1959—1995, убеждаешься еще и еще раз в том, насколько фестиваль — при всей его выше декларированной духовной свободе — зависим от своего времени, непосредственно его отражая, от конкретной политической ситуации в стране и в мире, а теперь еще и от денег в первую очередь (живя в империи, мы о денежках не думали, мы только Романова да Ермаша честили).

Ныне, пост-постфактум, как через сильный бинокль, видно, почему именно II Московский кинофестиваль был самым ярким, представительным, звездным из ранних фестивалей. Да очень просто: ведь это 1961-й, год полета Гагарина, год «разрядки» (Карибский кризис еще впереди!), весь мир полон любопытства и доброжелательства к стране, первой вырвавшейся в Космос, едут в Москву с радостью...

А из поздних — XV Московский фестиваль 1987-го: пик «гласности», «перестройки», Запад восхищен Горбачевым, советские необанкиры, еще не догадавшись, что кино убыточно, щедро отваливают деньги. С «полки» снимают последние запрещенные названия вплоть до двадцатилетней давности «Комиссара», который с фурором принят гостями в ПРОКе того года — пресс-клубе Дома кинематографистов, где вокруг обаятельного Роберта Де Ниро и его команды всегда бурлит веселье...

Несколько следующих фестивалей, увы, совмещаются в памяти с постепенно нарастающим спадом, разочарованностью, крахом надежд и иллюзий. Но только не надо этих слов: «с треском провалились», были «ужасающими». Нет, нормальными были, работали, тянулись изо всех сил.

И вот, наконец, нынешний XIX фестиваль, заранее пышно разрекламированный, поддержанный специальным проектом реализации протекционистской политики Российской Федерации в области отечественной кинематографии, полный грандиозных посулов, в том числе и денежных призов (не принятых на деле на фестивалях категории «А», к которой по рангу относится Москва) — Гран при аж в 50 тысяч долларов — знай наших! На пресс-конференциях, в газетах, в преамбуле к Каталогу XIX Московского международного организаторы и лидеры предстоявшего фестиваля звонко открещивались от прежних пороков, от «налипшей паутины и грязи», клялись высоко поднять фестивальный престиж.

Каталог этот явился первым вящим доказательством действительной новизны: он был составлен и полиграфически выполнен точно по образцам западных фестивалей, расставшись с убогой внешней провинциальностью прежних фестивальных изданий и ни на миллиметр не отступая от

«Яйца», режиссер Бент Хамер

мировых стандартов в клише. На обложке этой культурной и приятной книжки красовалась новая эмблема фестиваля: золотой Георгий Победоносец, поражающий дракона длинным копьем и водруженный на высокий пьедестал в виде тонкой ионической колонны. При некоторой эклектике (секуляризированный российский святой, покровитель первопрестольного града Москвы, и античная колонна, эта принадлежность, скорее, имперского санкт-петербургского классицизма) — эмблема, возможно, должна была намекать на христианский Восток, на Россию, как на «силовое поле разнонаправленных энергий Востока и Запада», как на пространство евразийской культуры.

Последняя — культура Евразии, Евразия как тема — заявлены были в качестве элемента новой концепции Московского фестиваля. Евразии как «модулю развития» отечественного кино был посвящен «круглый стол» фестиваля в отеле «Палас» с широким представительством гостей из бывшего СССР, ныне иностранцев. А на первой странице каталога красовался и новый девиз: популярная фраза из Достоевского «Красота спасет мир». Старый девиз «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами» с его кустарно рисованным глобусом был отменен, видимо, за устарелостью.

Признаюсь сразу: в сфере эмблематики и оформления XIX фестиваль ушел далеко вперед от унылой бедности предшественников. Его сувениры в виде булавок и других безделушек, маркированных Георгиями на колоннах, он же на отличной майке, как принято на многих фестивалях, — все это было здорово, приятно, мило. С концепцией же и с ее воплощением в реальности дело оказалось сложнее.

И этот фестиваль запечатлел наш день с его хаосом, невнятицей, шаткими попытками опоры на традицию, ностальгией, медленным продвижением вперед по так называемому «пути реформ», бескультурьем «новых русских», размахом, порывом и «понтом».

Как ни опасно прослыть ретроградкой, но я сказала бы, что все лучшее от нового фестиваля (а было у него много хорошего) шло от традиции, продолженной в новых условиях. А все дурное — от отступления. Возвращаясь к той газетной странице, с цитаты из которой начинались эти заметки, скажу: там, где фестиваль оказывался еще более Московским, чем предыдущие, там он побеждал. Там, где он становился фестивалем «новых русских», где купец Епишкин гулял, — там была беда.

А именно: самым ценным и интересным на этом фестивале была программа кинопоказа. Вся. Начиная с конкурса, о котором совершенно несправедливо распространился дурной слух, будто бы там нечего было смотреть. Неправда! Конкурс был по уровню совершенно нормальным, он вовсе не проигрывал остальным международным конкурсам данного юбилейного года (исключая Каннский, по всеобщему единодушному мнению, он был замечательным). Правда, здесь были допущены ошибки именно в «новом» духе. Ну, какая уж тут «красота спасет мир» (если это не совсем пустая фраза), когда в конкурс попадает почти «порно», к тому же бездарное: «Турецкая страсть» испанского производства. Когда на конкурсном экране талантливая, но нарушающая принципы московского традиционного и строгого целомудрия югославская «Мраморная задница», более уместная на камерных показах.

Но здесь же фильмы экстра-класса, умные, свежие по мысли, тонкие по выполнению. Среди них первым мне хочется назвать оригинальную, блистательную в кинематографическом отношении картину Жака Риветта «Верх, низ, хрупко». Чуть длинноватая, странная своими переходами от драматического действия к танцу, полная живого воздуха Парижа, эта философская в своем роде поэма из трех сплетающихся и расходящихся женских судеб глубоко разведала тему «идентификации личности», обретения героинями себя в преодолении власти «рода», все еще довлеющей над современным человеком. Войдя в зал на минуту, увидев экран даже в косом разрезе и сбоку, можно сразу сказать: «Это — Кинематограф».

Замечательная, тоже абсолютно оригинальная картина Кристофера Монгера «Англичанин, который поднялся на холм, а спустился с горы» (Великобритания — США). От забавного парадокса, заложен-

ного в сюжете, когда один холм в валлийской деревне по ряду причин должен достигнуть параметров горы, фильм с большим юмором и тонкостью поднимается к нравственному и философскому обобщению, согласно библейской фразе, которая и есть название и мысль фильма. Христианское жюри XIX фестиваля (это жюри во главе с отцом Иоанном Свиридовым работало замечательно) справедливо присудило фильму свой приз. Но это был и первый прямой претендент на Гран при...

«Послеобеденное завещание» великого японца Канэто Синдо. Вот он перед вами, живое воплощение «Евразии», если таковая действительно существует: в чеховских тонах решенная и Чеховым навеянная, вместе с тем абсолютно «японская» история увядания, светлого прощания с жизнью. Третий раз Канэто Синдо в Москве! Вы, «евразийцы», проведите ретроспективу, дайте почетный приз, посвятите специальную пресс-конференцию! Нет. Милый и неторопливый Юрий Богомолов, вспомнив, что студентом он смотрел «Голый остров», вручил 82-летнему корифею «утешительный» приз критики.

«Обращенный» поляка Казимежа Куца, открывающий неожиданные и еще не осмысленные у нас грани могучего польского кино. «Покоритель» Тэна Вэньцзи, показавший богатый историческими событиями Китай. Американские «Парни побоку», тоже вполне «на сливочном масле», как часто теперь говорят. Австралийская «Сельская жизнь» режиссера Майкла Блейкмора — еще одна смелая адаптация «Дяди Вани» — годы после первой мировой войны в Австралии, Астров на мустанге объезжает свои владения-саванны, у Войницких ферма тонкорунных овец... И при этом задушевное, всепонимающее сочувствие жизненным драмам дяди Вани, Сони, Елены, истинно «чеховское», что так интересно монтировалось с показанным в одной из программ знаменитым «Ваней с 42-й улицы» Андре Грегори и Луи Маля, этим последним и великолепным словом мировой чеховианы. А норвежские «Яйца»? Часто ли встречаются такие многозначные по смыслу и обманчиво простые по внешнему виду киносюжеты? Нет, надо признать, что конкурсная программа была во всех случаях серьезна, достойна.

Во внеконкурсной же, как и на других смотрах года, крутились новейшие, кочующие из одной фестивальной точки класса «А» в другую — что делать, таков тот самый, сегодняшний образ жизни международных кинофестивалей — «Приманка» Бернара Таверньe («Золотой медведь» Берлинале-95), «Клубника и шоколад», симпатичный шедевр Томаса Гутьерреса Алеа и Хуана Карлоса Табио, «Фаринелли-кастрат» Жерара Корбьо — душераздирающая история зависти и возмездия, славный номинант на «Оскара»-95, уступивший нашим «Утомленным солнцем», и другие яркие и знаменитые названия.

Но это — как у других! А вот как у нас, и только у нас, в Москве, демонстрировались обширные и привлекшие внимание гостей из ранга специалистов, настоящих «фестивальщиков», информационные программы «Коллекция журнала «Искусство кино», «Русская классика на экране» и «Неизвестное кино стран б.СССР», снабженные — впервые в истории фестивальной Москвы! — двуязычным каталогом, тоже составленным и изданным на нормальном европейском уровне, а не на самодеятельных «пресс-релизах» прежних лет. Попросту говоря, здесь были собраны лучшие отечественные фильмы середины 1990-х, все, чем с натяжкой можем мы сегодня гордиться или, во всяком случае, показывать: от озорной трагикомедии «Особенности национальной охоты» А.Рогожкина до филигранной, умно стилизованной «Барышни-крестьянки» А.Сахарова, позволяющей, наконец, сказать: наш Пушкин получил адекватное экранное воплощение. Конечно, и здесь, если тема «Евразии» замышлена была в качестве концепционного стержня фестивальной программы, можно было бы предложить тематически более четкий отбор фильмов, но в целом показы в Доме кинематографистов удались.

Ну, и как всегда (нет, еще более интересно, чем всегда!), работали залы Музея кино в здании Киноцентра на Дружниковской. Шесть программ, одна другой уникальнее и увлекательней, ставили посетителя перед трудным выбором: что предпочесть — новейшие достижения «Американских независимых» с их опасной остротой «Свадебного банкета», цикл «25 лет международному Форуму молодого кино в Берлине» или немое ретро, шлейф «серебряного века» в цикле «Русское кино в эмиграции», где демонстрировались сенсационные даже для знатоков и утонченных синефилов такие ленты, как «Белый дьявол» Александра Волкова, снятый в 1929 году в Германии по «Хаджи-Мурату» Л.Н.Толстого с великолепным Иваном Мозжухиным в главной роли, и поистине ошеломляющий гениальностью Михаила Чехова, неизвестный на родине великого русского артиста «Шут твоей любви» («Раб любви»), как экспрессионистская и талантливая экранизация «Раскольников» Роберта Вине с целым сонмом артистов Московского Художественного театра, и другие открытия для нашей публики, экранные шедевры высшего класса. Здесь же произошло

поистине выдающееся событие не только фестивальной, но художественной жизни: ретроспектива фильмов и выставка графики Александра Алексеева, русского аниматора и изобретателя, редчайшего по глубине и тонкости иллюстратора «Доктора Живаго» Пастернака; состоялась и своего рода «премьера»: впервые экспонировались его акватинты к «Анне Карениной» — новое слово в графической интерпретации толстовской прозы.

Было бы несправедливо не вспомнить и серьезные, продолжающиеся теоретические споры былой фестивальной Москвы, но окончательно освободившиеся, слава Богу, от цензуры и скованности, конференции и «круглые столы»: и уже упомянутый «евразийский», и двухдневную дискуссию «Постсоветское кино: поиски новой идеологии», и «2000 лет христианства и 100 лет кино», и «круглый стол» продюсеров, и симпозиумы историков кино и архивистов, где выступали крупнейшие кинематографисты, философы, социологи.

Как ни верти, но две фестивальные недели прошедшего июля давали участникам не только сверхизобильную информацию, но и сильный духовный заряд.

Почему же прокатилась о фестивале дурная слава, за что ухватились острословы, раздраженные, разочарованные, любители устной и письменной желтизны? Почему содержание фестиваля, качество его программ, его богатство остались фактически незамеченными, если верить средствам массовой информации и всегда процветающему в Москве «сарафанному радио» — молве?

Да потому что, как только вы отрывались от экрана, выходили из кинозала в фестивальный быт, в отели, холлы и другие интерьеры, вы попадали в несовместимый ни с чем, ни с разумом, ни с принятыми нормами, мир порядочного абсурда.

От затрепанной, жалкой, но привычной гостиницы «Россия» с ее остывшими сосисками в буфетах и общепитовским шведским столом фестиваль скакнул к роскошным звездочным «Метрополю» и «Савою», к белоснежному «Балчугу». Скромная американская славистка или попросту студентка Сорбонны получала номер, который по определению ей не мог и присниться, — паролем служило лишь ее гражданство, часто новоиспеченное, — в странах Шенгенского соглашения или США. «Круглые столы», коим так уютно бывало всегда в конференц-залах Союза кинематографистов или Киноцентра, почему-то переехали в сногсшибательный «Палас», где кормили таким обедом, которым, наверное, не угощали на приемах ни барон Ротшильд, ни Вандербильт, ни Рокфеллер — просто это не принято, некрасиво! Участница конференции, девушка из Йельского университета, бледная от ужаса, насчитала двадцать пять видов одного лишь десерта. Зачем?

Непомерная, смешная, нет, не «евразийская», а азиатская показная роскошь сочеталась с хамским бескультурьем и профессиональной некомпетентностью службы, к примеру, синхронного перевода с элементарным незнанием ни русского языка, ни оригинала — напомним синхрон «Вани с 42-й улицы», согласно которому Астров с Еленой Андреевной разговаривали на «ты», а финальная хрестоматийная реплика «Мы увидим небо в алмазах» прозвучала так: «Будет и на нашей улице праздник».

Венцом этого обидно грубого фестивального обихода явился вечер закрытия. Чудовищная задержка начала церемонии — это были еще цветочки. Заключительным аккордом стало решение жюри. Обещанное русское золото в 50 тысяч американских долларов не было присуждено — значит, не нашлось достойных (!). Зато три следующих приза: за режиссуру, за лучшую женскую и лучшую мужскую роли — вполне среднему, посредственному, абсолютно «так себе» фильму Варнье «Французская женщина». Это был шок. Ну ладно, допустим, Эмманюэль Беар хорошая актриса. Но целых три награды такому кино? На виду у Жака Риветта, Канэто Синдо, англичанина Кристофера Монгера?..

Много шло вокруг разговоров, говорили, дескать, жюри фильмов вообще не смотрит, а этот вот успело посмотреть. Не берусь судить: проверять дисциплину и посещаемость жюри (как и сметы расходов, кому сколько было заплачено) меня никто не уполномочивал. Но как рядовому фестивального корпуса прессы мне достаточно официально объявленного документа, под которым стоят подписи членов жюри, которое in corpore присутствовало при вручении и протеста не выражало, следовательно, подписи аутентичны. Не знаю вкусов господина Ричарда Гира, но уважаемые мэтры, гордость и слава кинематографа герр Горенштейн, пан Иржи Менцель, месье Отар Иоселиани, как это могло с вами случиться? Ведь нонсенс этого итога перекрыл ставшее легендарным выдвижение в конкурс фильма «Знакомьтесь, Балуев!» в противовес «8 1/2».

Да, возможно, «красота спасет мир», но уродство уж точно портит любое дело. XIX кинофестиваль, по сути своей московский, по оформлению оказался анекдотически «тетюшинским», «крыжопольским», «урюпинским». Увы!

Александр Атанесян:

«Я твердо уверен, что не проиграл»

Интервью ведет Ася Колодижнер

Закрытие XIX Московского кинофестиваля

Александр Атанесян. Фестивальная команда в этом году была новая, и ей было трудно. Но на это никто скидок в наше время не делает. Аккредитованных журналистов — 4,5 тысячи. Было задействовано не очень много кинотеатров, но общее количество зрителей, судя по кассовым сборам, по розданным пригласительным билетам, составило 197 тысяч. Это огромная цифра для девяти фестивальных дней.

Что такое фестиваль? По сути дела, это кинопрограмма конкурсная и внеконкурсная, и то, как она сформирована. Сошлюсь на директора Берлинского фестиваля господина Морица де Хадельна. Он сказал, что программа Московского фестиваля ничуть не хуже, чем Берлинского. Да, здесь было меньше «звезд», чем в Канне, но не меньше, чем в Берлине. Были серьезные симпозиумы, встречи — это тоже крайне важно, потому что это внутренняя работа фестиваля.

Ася Колодижнер. С чем вы связываете негативный имидж фестиваля, о котором писала вся пресса?

А.Атанесян. Вы были на фестивалях в Венеции, Канне, Берлине?

А.Колодижнер. Нет.

А.Атанесян. Вот и 99 процентов журналистов, которые писали о том, что они не могли пробиться на какой-то просмотр, тоже не были ни в Канне, ни в Берлине, ни в Венеции. Есть просмотр для прессы — просмотр конкурсных картин. Он происходит в одно и то же время в одном и том же зале. Если вы хотите посмотреть другой фильм, вы должны купить билет.

А.Колодижнер. Но мы не могли даже купить билет.

А.Атанесян. Конечно, они были распроданы заранее. Если я провожу фестиваль в европейской стране, я заключаю контракт с кинотеатром или кинозалом на посещение и принимаю решение по ходу дела — пустить дополнительно людей или не пустить. В России ситуация сложилась таким образом, что фестиваль ничего своего не имеет, даже фестивального зала. Зал в Канне принадлежит Каннскому фестивалю. Там даже несколько залов, и дирекция фестиваля принимает решение, пускать или не пускать прессу или людей просто с улицы. Я не могу принимать таких решений, потому что администрация Дома кинематографистов мне не подчиняется. Конечно, можно было предусмотреть эту ситуацию и подписать контракт с Домом кинематографистов, с кинотеатром «Зарядье» или с кинотеатром «Художественный».

А в данном случае мы попали в конфликтную ситуацию. Пресса говорит: «Как? Вы же обязаны нас пускать по аккредитации!» А администрация кинотеатра отвечает: «А у нас полный зал». Конечно, пресса недовольна. Мы узнавали о неразберихе постфактум: где-то люди лежали перед экраном, а где-то зал был пустой и проекция плохая. На всех фестивалях у нас есть так называемые службы кинопроката, возглав-

Клаус Мария Брандауэр на пресс-конференции

ляемые замечательным человеком Николаем Михайловичем Евлюхиным, единственным профессионалом в этой стране. Это человек, который делает все кинофестивали в России. У него четыре с половиной помощника. Он физически не может все отсмотреть. Нужны подготовленные люди. Но так же, как негде учить вторых режиссеров, реквизиторов, гримеров, негде учить и фестивальных работников.

А.Колодижнер. Все жаловались на плохую работу пресс-центра...

А.Атанесян. Вот это претензия, которую я полностью принимаю, потому что работа пресс-центра и так называемая работа пресс-службы — это вещи разные. Пресс-служба у нас работала хорошо. Всех своевременно информировала. Пресс-центр работал плохо. Это очень большая проблема сейчас. Существуют некие кулуарные структуры, непонятно, кого можно брать руководителем пресс-центра, кого нельзя, я оказался в ситуации более чем странной. Будучи абсолютно не профессионалом в этой части фестивальной жизни — я никогда не работал с прессой, — я пригласил Евгения Александровича Цирлина. Он замечательно работает как пресс-атташе.

А.Колодижнер. Но в кино он неизвестная фигура.

А.Атанесян. Это не имеет значения. Но выбрать кандидатуру руководителя пресс-центра я так и не смог. Я просил до последнего дня у своих партнеров и друзей: «Дайте мне человека!» Но они не сошлись на кандидатуре. У этого плохой характер, а того не любят журналисты. А вот этот — и характер хороший, и журналисты любят, но он не имеет отношения к кино. А следующий всем хорош, но не умеет вести диалог и т.д. Так в результате из пяти-шести кандидатур мне не было предложено ни одной.

А.Колодижнер. А о том, что пресс-релизы появлялись с большим опозданием, вы знаете?

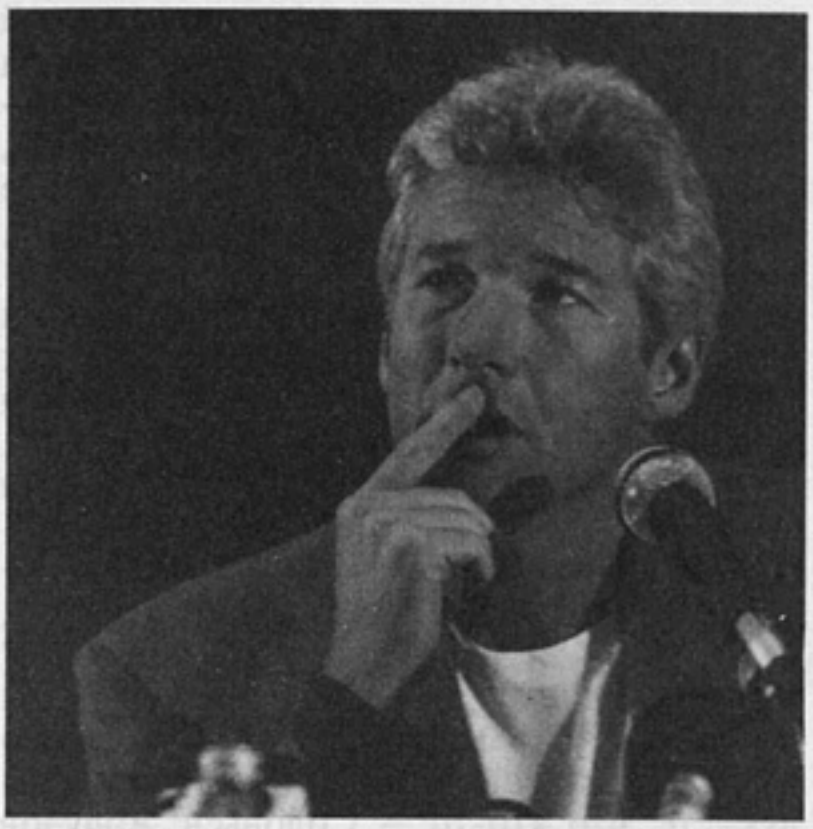
А.Атанесян. Нет. Нет. Я каждое утро получал пресс-релиз. Каждое утро... Почему вы не получали — не знаю.

Почему было негативное отношение у прессы к фестивалю? Потому что пресса оценивает не программы фестиваля, а как к ней, к прессе, относятся. Получила она достаточную информацию или не получила. Хорошо ее работа организована или плохо. Но это разные вещи. Надо было так и сказать: «Программа хорошая, а работа пресс-центра абсолютно провалена». У нас же все валят в одну кучу. Раз у прессы не было пресс-релизов, значит, фестиваль плохой. Но это же неправильно. Это совершенно несправедливо. В Канне и в Венеции пресса стоит часами в очереди за билетом на просмотр, но никто не говорит, что фестиваль плохой.

А.Колодижнер. Как вы оцениваете денежные вклады в наш фестиваль?

А.Атанесян. Жиль Жакоб, директор Каннского МКФ, сказал, что его фестиваль обошелся в 7,5 миллиона долларов. Но это полная стоимость фестиваля. А реальные затраты много меньше. Во сколько обошлась аренда Дворца фестивалей на Круазетт? Она ничего не стоила. Платит город. Во сколько обошелся пресс-центр? Ни во сколько, потому что платит город. Во сколько обошлось автомобильное обслуживание? Ни во сколько, потому что платит фирма «Рено». Во сколько обошлось проживание гостей в гостинице? Ни во сколько, потому что Каннский фестиваль не оплачивает гостиницу девяноста процентам приглашенных. И так далее в том же духе...

Но мы-то за все платим! У нас нет оплаченной гостиницы, транспорта, дворцов, кинозалов, пресс-центра... Мало того, мы не только платим, мы еще и не получаем деньги обратно, потому что стоимость билетов у нас отнюдь не такая, как в Канне. Если там, например, человек с готовностью заплатит от 50 до 200 франков, то в Москве, зная реальные возможности, мы не можем сделать стоимость одного билета больше двух-трех тысяч рублей. А тот же Дворец фестивалей, за который дирекция каннская не платит, приносит колоссальную прибыль. Билеты приносят колоссальные деньги. Если бы у нашей дирекции все



Ричард Гир,
председатель жюри XIX Московского МКФ

было свое, фестиваль стоил бы не девять, а два миллиона долларов. К тому же мы вынуждены сегодня заманивать людей в Москву оплатой за проезд и проживание. Они говорят: «Нам не нужна ваша Москва, у вас стреляют, у вас убивают, у вас нет кино, у вас полный развал, у вас пираты воруют наши фильмы, у вас вообще черт знает что творится». Значит, мы вынуждены идти на уступки — оплачиваем билет и гостиницу.

На будущий год уже будет иначе. Люди приехали, увидели, что гостиницы хорошие, фильмы замечательные. Значит, с нами можно иметь дело. Потом, не забывайте, этот год юбилейный, год столетия кино. И наш фестиваль, и количество программ были заведомо масштабными, на следующий год мы не собираемся делать фестиваль с таким количеством программ и гостей и соответственно с таким количеством денег. Если подсчитать правильно, Каннский фестиваль будет стоить миллионов сто, а не семь с половиной. К тому же во Франции я могу прийти на фирму «Рено» и сказать: «Я из дирекции Каннского фестиваля — будьте нашим спонсором». И между «Рено», «Пежо» и «Ситроеном» начнется война: кто будет спонсором Каннского фестиваля. К какому спонсору автомобильному я приду в России? К Горьковскому автозаводу? У них нет денег на зарплату. Не забывайте, что мы все делаем в условиях жесточайших экономических проблем.

Вообще решение по фестивалю было принято поздно, в ноябре, когда крупные спонсорские европейские организации бюджет уже сформировали (в конце августа, в начале сентября).

Да, я согласен, фестиваль был организован далеко не лучшим образом. Но нужно быть объективным... И почему надо сравнивать фестиваль Марка Рудинштейна с фестивалем Московским? Это принципиально разные вещи. Московский кинофестиваль — государственный. Это единственный государственный кинофестиваль в стране. Если я провожу государственный фестиваль, естественно, я обращаюсь за помощью к государству. «Интерфест» является государственной организацией, структурным подразделением Роскомкино. Это не акционерное общество. Конечно, мы можем заниматься коммерческой деятельностью, но по логике нашей структурной подчиненности и юридического статуса нас должно финансировать государство. И почему это, собственно говоря, режиссеры считают, что они должны за государственные деньги снимать кино, а кинофестивали за государственные деньги нельзя проводить? Кто это сказал? Государство будет само решать, какую программу финансировать. Наше дело — работать.

А.Колодижнер. В чем вы видите смысл фестиваля и насколько воплотились ваши задумки?

А.Атанесян. Абсолютно воплотились. Судьбу картины, ее будущее решают директора, юристы, дистрибьюторы, прокатчики, продюсеры и т.д. и т.д. Эти люди являются тем звеном, которое превращает кино в киноиндустрию. Суммы здесь огромные. Цифра оборота в мировом кинематографе — около одного триллиона долларов. Это чудовищная индустрия. Сегодня в Соединенных Штатах кинематограф стоит по прибыльности на втором месте, настолько это серьезная вещь, киноиндустрия. Поэтому мы постарались пригласить сюда многих продюсеров, провели несколько «круглых столов» и симпозиумов с продюсерами разных стран. Мы ищем партнеров. Мы понимаем, что нам очень трудно выжить в этом мире.

Вот сейчас я приехал из Лос-Анджелеса, с фестиваля русских фильмов в Голливуде. Люди там пытаются наладить связи с русскими. Американские, французские продюсеры хотят здесь работать, но им очень трудно. Они не знают, с кем работать, какие условия. Фестиваль — возможность познакомиться со страной, в которой ты хочешь работать, это возможность для лю-

Владимир Наумов и Тонино Гуэрра в кулуарах фестиваля

дей всего кинематографического мира увидеть своими глазами будущих партнеров, людей, с кем они готовы будут провести три-четыре месяца жизни в Москве, в Санкт-Петербурге, в Самаре, в Нижнем Новгороде или еще где-нибудь. И уже есть продюсеры и режиссеры, которые, побывав на Московском фестивале, хотят с нами сотрудничать.

А.Колодижнер. Какова концепция именно этого фестиваля?

А.Атанесян. Концепция любого фестиваля заключается в трех компонентах. Во-первых, фестиваль — это фора, это показ лучших фильмов определенного периода, наша оценка фильмов как лучших. Во-вторых, фестиваль — киноиндустриальное звено. Это сбор большого количества людей из разных сфер киноиндустрии, возможность их общения и совместной работы. И в-третьих, кинофестиваль — это прогноз тенденций развития кинематографа. Вот и все. Три параметра определяют все фестивали.

А.Колодижнер. А видите ли вы негативные стороны в работе жюри? Говорят, что жюри смотрело не все фильмы.

А.Атанесян. Это ложь. Иржи Менцель, у которого была температура 39, два фильма смотрел на видео. Ричард Гир не пришел смотреть картину «Парни побоку». Я его спросил, почему. Он сказал: «Я его три раза видел в Соединенных Штатах».

А.Колодижнер. В любом случае всю информацию люди будут принимать из рук прессы.

А.Атанесян. Когда в мой кабинет входит какой-то человек, я сразу вижу, смотрит ли он на меня как на лицо «кавказской национальности» или как на человека и профессионала. Так и с сегодняшней прессой. Она не анализирует, а третирует: «А, ты, гад, здесь, вот мы тебя и затопчем все вместе». Это самое странное открытие, которое я сделал на фестивале. В православной стране сегодня забыты понятия терпимости, прощения, если человек споткнется, тут же на него набрасываются и начинают топтать, колотить, уничтожать. За что? За то, что он сделал фестиваль? За то, что мы пытаемся поднять вот эту огромную махину, невозможную, неподъемную? А что, нам устраниться? Хорошо, ладно. Вам не нравится, как мы работаем? Завтра вся наша команда поворачивается и уходит. Пусть делают другие. Ну что, это выход? Пожалуйста, никаких проблем. Вы думаете, что кто-то — Соловьев, Абдулов или я — держится за место? Мы все учимся, что ж, нас убить за это?

А.Колодижнер. Что вы хотите принести нового в политику фестиваля? Что вы собираетесь развивать?

А.Атанесян. Я считаю, что дирекция кинофестиваля класса «А», как во всем мире, и на Московском фестивале должна быть стационарной, постоянно существующей. Я считаю, что «Интерфест» нужно ликвидировать как организацию и на его базе создать дирекцию Московского международного кинофестиваля со специфической кадровой структурой.

А.Колодижнер. И в чем специфика?

А.Атанесян. В том, что эти люди должны быть обучены. И у меня есть договоренность с дирекцией Берлинского фестиваля, что я пошлю туда трех стажеров на подготовку и трех стажеров на работу на Берлинском фестивале, есть договоренность и с директорами других фестивалей. Люди должны быть обучены этой специфической работе с кинопрограммами, кинопоказами, группой переводчиков. Эта служба фестиваля должна начать работать сразу же, как только закончится предыдущий фестиваль, на следующий же день. И работать весь год. И соответственно пресс-центр будет другим. Информационный центр фестиваля должен весь год собирать информацию, аккумулировать, обрабатывать и выдавать. Отборочная комиссия не может быть временной. Мы не имеем право менять ее каждый год. Именно она определяет концепцию фестиваля и принципы отбора картин.

А.Колодижнер. А возможен ли вообще в нашей стране фестиваль класса «А»?

Наталья Аринбасарова и Режи Варнье

А.Атанесян. Еще одна ошибка журналистов. Понятие «фестиваль» класса «А» определяется только отсутствием специализации по конкурсной программе, то есть это не музыкальные, не комедийные, не дебютные, а просто художественные фильмы. И отсутствием права использовать в конкурсной программе фильмы, побывавшие в конкурсах других кинофестивалей. Все. Другого понятия «класс «А» нет, это не качественная оценка фестиваля, это его свойство. Класс «А» — не значит, что фестиваль лучше других. Его можно назвать «Х» или «Y». Это просто фестиваль такого типа.

Фестивалю нашему мешает то, что и всем нам мешает нормально жить, — экономические проблемы, политические проблемы, отсутствие стабильности. Как не бывает богатого государства при бедном народе, так не бывает хорошего кинофестиваля при плохом кинематографе. Не бывает, это исключено. Если у режиссера есть выбор, куда ехать — в Москву или в Канн, конечно, он поедет в Канн или в Венецию. Когда Москва будет такой же цивилизованной, такой же политически, экономически и социально стабильной, как и любой город Западной Европы, тогда и наш фестиваль сможет конкурировать с другими. А пока режиссеры не хотят давать нам картину: «Зачем? У вас плохая проекция, у вас воруют копии, у вас в гостиницах плохо кормят, у вас вообще плохие гостиницы». Нужно решить комплекс проблем в стране, и автоматически решатся все проблемы фестиваля. Будут хорошие гостиницы, хорошие кинотеатры, стабильная ситуация, никого не будут убивать, самолеты «Аэрофлота» будут вылетать вовремя — и все наладится.

А.Колодижнер. Вы ведь понимаете, что этого и в следующем году не будет. С чем вы связываете свои надежды?

А.Атанесян. Я не уверен, что я буду делать следующий фестиваль. Не уверен, что я хочу его делать. Единственное, что меня удерживает, — это обязательства перед моими партнерами и перед моими коллегами. Но мне не хочется отвечать за все. Мне не хочется, и я не в состоянии отвечать за все проблемы, существующие в стране. Почему, например, банки вовремя не перечисляют деньги? Мы до сих пор не рассчитались по своим обязательствам перед партнерами. Ну, как это вообще возможно?

А.Колодижнер. Скажите, вам стало сложнее существовать в профессиональной среде?

А.Атанесян. Нет, наверное, не сложнее и не легче. Я ведь имел дело с определенным кругом людей до и после фестиваля. Отношение ко мне не изменилось, и мое отношение к ним не изменилось. Наоборот, друзья мои и мои партнеры говорят: «Не ввязывайся ты в это дело». Сейчас они меня жалеют. Я посмотрел на видео какие-то кассеты (мне принесли мои знакомые, которые снимали меня на фестивале) и сам себя не узнал. Похож на зомби. Это была огромная, колоссальная нервная нагрузка. Я после фестиваля просто болел и отлеживался. Давление 70 на 40, температура 34,2. И я не уверен, что мне все это нужно. Но люди ко мне относятся с пониманием, добрее. Стало даже как-то легче, потому что вдруг понимаешь, что тебя окружают друзья и они искренне тебе сочувствуют, искренне пытаются тебе помочь. Те мои партнеры, с кем я работаю годами, знают меня, мои профессиональные возможности. Но из-за тех, кто оплевывает фестиваль, действительно не хочется делать больше ничего. Отношения между людьми превратились в обливание друг друга грязью. Меня, слава Богу, никто не ругал, лично мне никто не сказал: «Вот это самый главный негодяй», ко мне, не знаю, по каким причинам, относились лояльно. Что было удивительно для меня и вызывало недоумение, настороженность — почему о моих товарищах пишут плохо, а обо мне — хорошо? Мне это не нравится. Я не могу жить в такой атмосфере. Я не умею проигрывать. И я твердо уверен, что не проиграл, что наш фестиваль удался.

Материал иллюстрирован фотографиями И. Гневашева

Елена Стишова

Некоторые особенности национальных кинофестивалей

Сочи-95

Культурный процесс объективней, чем политический. Ибо он бескорыстен. Его ненавязчивые косвенные свидетельства — в отличие от громких заявлений иных политиков — куда надежнее, когда пытаешься понять, «куда влечет нас рок событий». Не думские дискуссии и не аналитические обзоры, которых сегодня пруд пруди, а «Кинотавр»-95 представил нашу духовную, да и политическую ситуацию со всей возможной наглядностью. При свете яркого сочинского дня стало очевидно: завершился первый постсоциалистический этап культурного строительства. «Кинотавр», вышедший из перестроечной пены пять лет назад, вступил в период кристаллизации. Кристаллизация же — оборотная сторона стабилизации. Как ни парадоксально, стабилизация произошла. На фоне войны в Чечне, под вопли обманутых вкладчиков и уверения премьера о близком конце экономического кризиса. Меньшинству стабильно хорошо, большинству — стабильно плохо, и это — как бывшая советская власть — «всерьез и надолго».

Кстати, о премьере, который присутствовал на торжественном открытии «Кинотавра»-95 и даже произнес спич — после того, как президент «Кинотавра» О.Янковский зачитал приветствие президента страны Б.Ельцина. Именно Виктор Степанович Черномырдин и является главным гарантом этой странной стабилизации-стагнации. Бывший советский директор, хрестоматийный «положительный герой», прототип персонажей Гельмана, он явился на политический небосклон как тревожный знак реставрации, но благодаря своей последовательно конструктивной позиции быстро стал лидером центра. Мало того, не забронзовевший Ельцин, а Черномырдин с его спокойно-уверенной повадкой профи занял в сердцах многих пустующее место «строгого, но справедливого Отца». А эта мифологема возможна лишь в хорошо известной стилевой аранжировке. Появление Черномырдина в сочинском Зимнем театре эпохи сталинского лжеклассицизма обнажило, наконец, скрытую тягу к «большому стилю», с новой силой пробудившуюся у тех, кто вырвался в первачи. И узаконило этот стиль. Еще два года назад присутствие на церемонии открытия фигуры такого ранга, как премьер-министр страны, пожалуй, подорвало бы демократическую репутацию «Кинотавра». Державные замашки были сильно не в моде и безжалостно высмеивались. В нынешнем году — все иначе. Державность снова в чести. Так что смех отставить. Спокойно, господа! Раз сам Черномырдин с нами — мы в порядке. Назло завистникам и врагам.

Итак, первая особенность национальных фестивалей — это возвращение к «большому стилю» на основе новой смычки с государством. А уж размах мы обеспечим сами и за ценой не постоим — на то есть спонсоры.

Когда отзвучали фанфары и был пережит культурный шок от перехода к скромной кинематографической реальности, оказалось, что на «Кинотавре» очень даже есть что посмотреть. Конкурс отечественного кино впервые сопровождала «Панорама», где особый интерес представляли картины из бывших советских республик — редкие птицы на российском экране. Параллельный международный конкурс, конечно же, стягивал одеяло на себя. Его заботливо окучивали и курировали организаторы. Каждый фильм был подробно и неофициозно представлен, и коллеги-критики вели конферанс куда лучше, чем

кинозвезды, представляющие российские картины.

Устроителям международных программ было чем удивить публику. Впервые в России была показана ретроспектива Ларса фон Триера. (Кстати, сейчас загадочный датчанин работает над фильмом на русском материале по сценарию Ф.Горенштейна.) Австралийская программа подарила такой шедевр, как «Плохой мальчик Бабби» Рольфа де Хеира (в моем личном рейтинге — лучший фильм «Кинотавра»). Программа «Новая эротика — новое насилие» состояла из хитов последнего киногода. Конкурсный же показ, на мой взгляд, был слабее прошлогоднего. Эксперты не удержались от соблазна включить в основную программу картины, засветившиеся на других кинофестивалях. «Фаринелли-кастрат», «Затмение», «Конец эры», «Таласса, Таласса. Возвращение к морю» — эти ленты не снизили уровень соревнования, но стерли индивидуальность подхода к формированию сочинской коллекции. В прошлый раз конкурс подкупал свежестью, на этот раз он ничем не отличался от подобных фестивальных показов где-то в Европе.

Открытый Российский ограничился конкурсом и «Панорамой» и даже не пытался конкурировать с зарубежным кино хотя бы в ретроспективах, где нам есть что показать. Скажем, программа отечественных фильмов о любви «Русский эрос» могла бы стать рифмой «новой эротике» и в кинематографическом, и в культурном дискурсе. А уж по части «нового насилия» мы тоже не хуже других и могли бы отметиться в ретроспективе парочкой лент. Но уж если эксперты-селекторы «забывают», что российское кино — часть европейского, такая забывчивость из разряда «проговорок по Фрейду».

Сакрализация «заграничного» (свойственная аборигенам) — другая особенность отечественных кинофестивалей, свойственная нам спокон веку и — по моим прогнозам — непреодолимая в обозримом будущем. Зато мы оттягиваемся на культурной программе, которая вся — своя родная. Свой цирк, своя попса — в

Президент Сочинского кинофестиваля Олег Янковский

лице лучших представителей.

Приоритет культурной программы, еще одна особенность национальных кинофестивалей, — феномен скорее экономический, чем ментальный. Сочинские ночные посиделки с участием эстрадных суперзвезд привлекают публику наверняка (в отличие от кино), к тому же заманивают на кинотуры «новых русских», кто не прочь себя показать и тряхнуть мошной.

Для приманки такого сорта гостей, как я заметила, много делается, но по-прежнему слишком мало усилий тратится на то, чтобы собрать вокруг «Кинотавра» интеллектуальную элиту. Уникальную культурную ситуацию — два фестиваля в одном, отечественный и международный, — грех не разыграть, грех не использовать для совместных российско-европейских культурных акций.

Не думаю, что генеральная дирекция «Кинотавра» и лично М.Рудинштейн этого не понимают. Но, во-первых, не все сразу. А во-вторых, Рудинштейн, как опытный менеджер, слишком хорошо осознает: ставка на интеллигентность и на «хороший вкус» в наших сегодняшних условиях равна коммерческому провалу. А кинофестиваль, если он претендует на масштабность и конкурентоспособность, не может себе позволить провалиться. Стало быть, интеллигентность — роскошь, которая не по карману. И это тоже особенность национальных кинофорумов, число которых продолжает расти.

Растущий количественный показатель — достоверный сигнал того, что процесс передела власти еще не кончился. Фес-

тивальные структуры все еще работают прежде всего на самих организаторов и учредителей. Застолбить нишу, реализовать амбиции, войти в кинобизнес, захватить побольше власти и сфер влияния, обеспечить себе паблисити — вот главная цель. А кино — побочный продукт подлинной страсти. И пока страсти не утолятся, пока ситуация не встанет с головы на ноги, а пена не осядет, фестивальные нравы и личные обиды останутся предметом кулуарных обсуждений и критических статей. Шила в мешке не утаишь, а на чужой роток не накинешь платок — на то и гласность. Хотя хотелось бы говорить и спорить исключительно о высоком.

Как ни прибеднялись эксперты отечественного конкурса, вздыхая, что собрали свой блок по принципу «чем богаты, тем и рады», эта программа оказалась острой и даже драматичной. Режиссура жизни сделала свое дело. Собранные вместе пятнадцать картин последнего года развеяли упорный слух о смерти российского кино. Оно живо и помирать не собирается. Настолько, что едва ли не каждый второй конкурсный просмотр накалял страсти. Масла в огонь подлили две премьеры, состоявшиеся в рамках фестиваля. «Особенности национальной охоты» А.Рогожкина (взявшие Главный приз) и «Все будет хорошо» Д.Астрахана, почетного крестника «Кинотавра» (до фестиваля этот фильм не видела ни одна душа, рабочие просмотры не в счет). Но еще до этих картин сенсационно прошел уже известный к тому времени «Мусульманин» В.Хотиненко (призы за женскую и мужскую роли), ставший фаворитом публики и критики. Появление новой работы А.Рогожкина резко изменило расстановку сил. Словом, к середине фестиваля в атмосфере чувствовалось напряжение борьбы и азарт настоящего соревнования.

Но тогда, во время фестиваля, в процессе «смотрения», «боления» и ожидания вердикта жюри было не до обогащения. И только потом осенило, что картины Хотиненко, Рогожкина и примкнувшего к ним С.Сельянова (фильм «Время печали еще не пришло» — приз за режиссуру), составившие смысловой эпицентр российского конкурса, изменили духовную ситуацию внутри сегодняшнего российского кино. Три современных сюжета на вечную тему «кто мы? откуда мы? куда идем?», сойдясь на фестивальном экране, прочитались как сверхтекст, как вызов постперестроечной энтропии и апатии. К этому корпусу фильмов я причислила бы и «Лунных псов» В.Тумаева и Л.Польщиковой — картину, нелюбимую нашей критикой, в отличие, кстати, от западных коллег, чей глаз не замылен «чернухой». Глубокая и талантливая картина с замечательной актрисой-девочкой в главной роли (Вера Буняева) отпугивает уже позабытым максимализмом. Это фильм без вранья, непереносимо правдивый в деталях, но с христианской верой в победу духовно одаренной личности над озверевшим человечеством.

В таком «судьбоносном» контексте шлягер Д.Астрахана «Все будет хорошо» с его, казалось бы, безотказным манком «другой жизни» не мог претендовать на призовое место. Жюри во главе с В.Войновичем выдало вердикт, поразительный по целостности и последовательности в отстаивании приоритета корневых отечественных традиций.

Итак, если стереть «случайные черты», то «Кинотавр»-95 по своему внутреннему итогу был едва ли не самым значительным кинофестивалем за истекшее пятилетие.

Что-то началось...

P.S. В качестве «поцелуя в диафрагму» хочу отдельно от предыдущего текста отметить тот объективный факт, что «Кинотавр», несмотря и вопреки, остается бесспорным лидером российского фестивального движения, отлаженной структурой, которая исправно и бесперебойно работает. Об этом думалось с непрошеной нежностью во время Московского международного, заставившего вспомнить известный каламбур про «вулкан, извергающий вату».

Рудинштейн, которого достали

Интервью ведет Виктор Матизен

Марк Рудинштейн и Юрий Никулин

Виктор Матизен. «Кинотавр», вначале казавшийся небольшим частным фестивалем, постепенно набрал обороты и приобрел сперва титул «открытого российского», затем «международного». На «Кинотавре» побывал аж премьер-министр. Ждать ли, что следующим летом фестиваль станет межпланетным, а к 2000 году — галактическим?

Марк Рудинштейн. По-моему, за шесть лет, если считать с 1990 года, когда фестиваль проводился в Подольске, он не изменил своей внутренней сущности. И когда меня спрашивают, что новенького ожидается в будущем году, я говорю: новым может быть только кино. Оно может быть хуже, может быть лучше, но это зависит не от меня, а от кинопроцесса. От меня вообще многое на фестивале не зависит. Я исполнитель, который умеет набрать команду и сделать фестиваль любого ранга. Я предложил Московскому МКФ взять меня на год исполнительным директором. Исполнительным! Специально подчеркиваю, потому что мне часто приписывают какую-то несообразную роль. Вон «Московские новости» пишут, что в нашей стране все фестивали имеют лицо своего хозяина...

В.Матизен. Правильно пишут. Причем не только в нашей стране, а везде. И ничего тут не поделаешь. А вам что, не нравится собственное лицо?

М.Рудинштейн. Мне не нравится не мое лицо, а то, что имеют в виду, когда говорят, что у Сочинского фестиваля мое лицо. Что я влияю на отбор фильмов, на присуждение призов, на приглашение гостей... Да в конкурсе не было ни одной картины, которую произвела моя кинокомпания! А с другой стороны, мне нашептывают: «Что ты дурака валяешь? Будь хозяином, делай, что хочешь, дави, чтобы все было по-твоему!» Режиссер Владимир Наумов, которого мы как-то пригласили в жюри, пришел ко мне с фразой: «Ну что, кому приз давать?» У меня челюсть отвисла! Я ему сказал: «У нас не партийный фестиваль...» И пока, слава Богу, это так. Когда Бокшицкая[1], мир ее праху, захотела поиграть в игру «этого берем, этого не берем», мы с ней разошлись.

Мне не нравится, когда говорят, что фес-

[1] Елена Бокшицкая стояла у истоков фестиваля «Кинотавр» и была его директором в первые годы. — *Прим. ред.*

тиваль имеет все достоинства и все недостатки Рудинштейна, причем в недостатки записывают «каннскую претенциозность» и еще Бог знает что. Мне кажется, это недостатки самих журналистов, которые впервые выбрались в Канн и теперь все в России меряют каннской или американской меркой.

В.Матизен. АмериКаннской? Неплохой каламбур.

М.Рудинштейн. Дарю. Да не был я еще на Каннском фестивале, когда создавал Сочинский! Даже по телевизору его не видел! И весь этот бред насчет копирования Канна не имеет под собой никаких оснований! Я привязал фестиваль к Сочи, еще не зная, что многие крупнейшие фестивали проводятся в курортных городах просто потому, что это удобно. Я никого не копирую, а делаю свое дело. Моя задача — создать атмосферу, и я думаю, что мне это удалось. Всем остальным — отбором картин и присуждением призов — занимаются профессионалы. И в президентский совет фестиваля были приглашены серьезные люди, чтобы они видели, что происходит, и не давали рассказывать сказки о том, какой я богатый, какая у меня легкая жизнь и как я всем верчу. Так что внутреннее наполнение фестиваля определяю не я, а люди, которые всю жизнь работают в кино. И не надо мне приписывать того, в чем я совершенно не виноват.

В.Матизен. Опять же, не вижу ничего дурного в сходстве между Сочинским и другими фестивалями. Культурные стереотипы не заимствуются, они носятся в воздухе. Выдумать новый ритуал так же трудно, как изобрести велосипед. Повторы неизбежны...

М.Рудинштейн. Нет никаких стереотипов! Я уже везде перебывал. Что вы, не понимаете, что это единственный в мире фестиваль, непохожий ни на какой другой — ни по коммуникабельности, ни по приему гостей, ни по вниманию к ним? Где вы такое видели?

В.Матизен. Сформулированный мной фестивальный закон гласит, что внимание к среднему гостю обратно пропорционально общему количеству гостей. И коммуникабельность выше всего на немноголюдных профессиональных мероприятиях — типа фестиваля в Заречном или анимационного КРОКа. Плюс то, что там все друг друга знают, но давно не видели. А к VIPам везде усиленное внимание — что в Канне, что в Канске. В те два года, что я был в Сочи, принимали хорошо, но мне не хватало кино и разговоров о нем. Прочего было многовато.

М.Рудинштейн. Тогда мы немного перебрали с этим. С культурными программами, приемами, выездами и всем прочим. Очень уж хотелось праздника. Но теперь с каждым годом я это отсекаю. Стараюсь, чтобы целый день шло кино и только поздно вечером люди могли позволить себе расслабиться. Но пишут-то что?! О селекции, градации, сегрегации...

В.Матизен. Дискриминации, классификации...

М.Рудинштейн. И еще черт знает о чем! Да нет у нас того, что в Канне!

В.Матизен. Как это нет? К примеру, на президентский прием попадают далеко не все...

М.Рудинштейн. Это же не потому, что я приглашаю кого хочу, а потому, что дирекция санатория, где проходит прием, дает нам только 150 мест!

В.Матизен. Так ведь пряников сладких всегда не хватает на всех...

М.Рудинштейн. Но мы стараемся, чтобы хватило. Каждый раз приглашаем тех, кто еще не был, чтобы всем показать это место. И все равно набивается в два раза больше народа! Так что не надо мне говорить про «элиту». Последняя ... может попасть на этот прием.

В.Матизен. Эта как раз может... Но что мы тут в прятки играем? Какое может быть равенство в большом обществе?! Как картины в Сочи когда-то делились на «кино для избранных» и «кино для всех», так и гости делятся на избранных и всех остальных. В одну столовую все не помещаются, поэтому «все» обедают в большой общей столовой, а «избранные» в небольшом уютном ресторанчике. Если в банкетном или кинозале 600 мест, а участников фестиваля 1600, селекцию проводить придется — либо тебе самому, либо кому ты скажешь. И при этом меня предпочтут корреспонденту «Захурдаевского вестника», обозревателя «Нью-Йорк таймс» — мне, а кинозвезду — нам всем.

М.Рудинштейн. Но это же не мои сим-

патии и антипатии, это естественный отбор. Не я же устанавливаю ранг ваших изданий! И не я вас приглашаю. Ты, кстати, помнишь, что случилось, когда мне надоело отвечать на обвинения в предвзятости отбора журналистов? Я сказал: «Ладно, ребята, займитесь этим сами!» Что тут началось! «Иезуит! Он нас всех хочет рассорить!» Есть один принцип: пишешь ты или не пишешь. Если один журналист напишет большую статью о фестивале, а другой — крохотную информашку, кого охотнее пригласят на следующий?

В.Матизен. Что оправдываться? Я же не говорю, будто это искусственный отбор. Ну, а если один напишет эпиталаму, а другой — памфлет, кого позовут в следующий раз?

М.Рудинштейн. Намекаешь на случай с Туровским на позапрошлом фестивале? Я сожалею об одной роковой фразе, которая тогда у меня вырвалась и справедливо поставила меня под удар всей журналистской братии. К тому же я за нее публично извинился. Но я всегда говорю: зовите критиков, зовите людей, которые будут о кино писать, а не о том, кто что съел за ужином. Зовите Гладильщикова, хотя у меня с ним были тяжелые отношения, зовите Андреева, зовите Матизена. Все люди судят по-своему. И пусть судят. Если, конечно, все это делается не ради саморекламы. Но за все годы только двое откровенно занимались саморекламой: Горелов и Павлючик.

Ладно, оставим их в покое. Что для меня самое обидное во всех этих разговорах о том, кто кого не принял? Тебе первому скажу. Я ведь и сам не принят у всех этих актеров, у моих вроде бы друзей. У них дачи, они живут богаче. А я снимаю однокомнатную квартиру. Они не приглашают меня в гости. Я не из этого мира, я из другого. Поэтому я и не страдаю клановостью. У фестиваля нет желания кого-то выделить, кого-то — вычеркнуть.

Наоборот, у него есть желание, чтобы всем все было доступно. И если так не получается, то лишь из-за отсутствия возможностей. Поэтому кино смотрят все вместе, на пляже жарятся все вместе, вечерами гуляют все вместе. И хочешь верь, Матизен, хочешь не верь, — дело это чистое. Нет у меня никакой корысти. На это кладется жизнь, благополучие. На это ушли все деньги, заработанные тяжелым трудом, когда можно стало заниматься прокатом. Больше ничего у меня нет. Нет счетов за границей, нет квартир в Париже и Нью-Йорке, нет участков земли на Гавайских островах. И люди, которые со мной работают, скажут, как я живу и как нам достается каждая копейка. Сколько долгов, сколько угроз из-за того, что я не могу вовремя отдать тот или иной кредит.

Ради чего все это? Ради того, чтобы существовал этот фестиваль. И когда ты так работаешь и живешь, и чувствуешь, что на тебя наезжают не по делу, ты напрягаешься. У меня же нет собственной газеты, чтобы ответить на травлю. Я не могу приказывать журналистам. Один раз за шесть лет мне удалось ответить на все обвинения — в интервью с Михалевым. Мне оно не понравилось — слишком подобострастное, но ведь Михалева за это интервью чуть не исключили из Гильдии критиков!

В.Матизен. Ну, это слухи. О том и речи не было. Просто народ возмутился подобным отсутствием профессиональной солидарности. Хотя чего было возмущаться? Михалев же не критик, у него другая профессия.

М.Рудинштейн. Откуда мне знать, как это у вас называется?

В.Матизен. Итак, обвинение: «Рудинштейн хочет все под себя подмять...» — несправедливо?..

М.Рудинштейн. Не хочу. Я свое тщеславие удовлетворил.

В.Матизен. В чем же дело?

М.Рудинштейн. Я когда-то говорил, а теперь повторяю: просто не хочу отсюда уезжать. Хочу жить здесь. И для этого я организовал вокруг себя такую жизнь, которая по мне. Поздно это случилось. Ведь сорок моих лет при советской власти ушли практически коту под хвост. Мне нравится, чтобы вокруг меня что-то крутилось... Чему ты улыбаешься?

В.Матизен. Придумал название для интервью: «Рудинштейн, вокруг которого крутятся звезды»...

М.Рудинштейн. «Звезды» бы еще ничего, околозвездной пыли слишком много. Но фестиваль — это то, в чем я себя нашел. Я это умею делать. Умею организовывать лучше всех в этой стране на сегодняшний день. Ты посмотри: на Москов-

ском фестивале в этом году было все, что надо, кроме хорошей организации. Если бы люди, которым дали такую уйму денег, вместо того, чтобы демонстрировать свою спесь и обливать грязью наш фестиваль и его организаторов, умели и хотели делать свое дело, не было бы такого раздражающего результата. Потому что хороших фильмов хватало и «звезд» тоже.

И когда меня спрашивают, что будет дальше, я говорю: не знаю. Я отхожу от фестиваля. Может, займусь другим. Будет другой генеральный продюсер. Будет другая команда. Нельзя же, чтобы пять лет была одна и та же отборочная комиссия. Я уже говорил когда-то, что мы просто заполнили паузу, пока государство не могло заниматься фестивалями. А теперь почему вокруг меня такой шум? Да потому, что я впервые за шесть лет прикоснулся к государственной казне!

В.Матизен. Естественно. Народ нынче осознал, что государственные деньги берутся из его кармана, а не из воздуха, и заволновался.

М.Рудинштейн. Вот этого мне и не могут простить. Пока я делал все на деньги своей фирмы и на деньги спонсоров, это никого не волновало. Шесть лет мы экономили государству деньги, а теперь, когда мы впервые прикоснулись к государственной казне, поднялся шум: испугались, что я залезу в кормушку. И теперь я говорю: берите фестиваль, только не погубите. Готовый фестиваль, с гораздо большим авторитетом, чем Московский! Хотите, берите меня исполнительным продюсером, не хотите — не берите, но у меня уже нет денег тянуть эту махину. А то, что Черномырдин посетил фестиваль, после чего решил целую серию проблем российского кинематографа, которые иначе пришлось бы годами решать... даже это ставится нам в вину. Я думаю, это просто зависть!

В.Матизен. Я не в курсе этих дел. О чем речь?

М.Рудинштейн. Да об этой провокации Роскомкино, когда они сами предложили деньги на фестиваль! Вдруг звонит мне в субботу ночью домой Рябинский[2], который мне и в будни никогда не звонил, и говорит, что они решили дать нам деньги. А до этого кому угодно давали, только не нам. «Сколько вам надо?» — спрашивает. «Мы не рассчитывали на ваши деньги, — говорю. — А сколько вы можете?» Он перезванивает мне в воскресенье ночью и говорит: «Мы тут посовещались и решили выделить вам 500 миллионов». Когда это, интересно, они посовещались — в выходные, что ли, собирались? Естественно, я ему сказал: «Ваше предложение настолько соблазнительно, что я не в силах от него отказаться».

В.Матизен. В чем же тут провокация?

М.Рудинштейн. Предлагая нам деньги, они рассчитывали, что из-за этого поднимется шум: «Устроили пьянку на государственные средства, вместо того чтобы пустить их на производство фильмов!» И действительно — все начали орать, как будто не знают, что фестивали — такая же необходимая часть кинопроцесса, как и сами фильмы. Но на самом деле деньги нам дал Черномырдин. И Рябинский отлично знал, что средства на Сочинский фестиваль идут не из бюджета Роскомкино. Да что там деньги! И больше, чем деньги, нам было нужно заявление Черномырдина о поддержке фестиваля. Оно само по себе привлекает деньги. И мы получили его поддержку. Вот это внимание к нам государства как раз испугало. Не всех. Некоторых. И пошли интриги. Сергей Соловьев в Сочи в прямом эфире сказал, что Сочинский фестиваль — значительное явление культуры, а вернувшись в Москву, заявил, что это пьяная вампука, что ему отвратителен вкус этого фестиваля, где он, кстати, четыре года был в президентском совете. Я понимаю, что он испугался за свой Московский фестиваль и должен втоптать нас в грязь, чтобы выделиться на этом фоне. А то, не дай Бог, увидит правительство, что из Московского МКФ ерунда получается, и заберет добрую часть из девяти фестивальных миллионов долларов. Да еще нам отдаст. Вместо тех трехсот тысяч, что мы реально получили. Но я чувствую, что нас оттесняют, и я готов отойти. В конце концов фестиваль я запустил, и пусть себе живет.

[2] В.Н.Рябинский — зам. председателя Роскомкино. — *Прим. ред.*

В.Матизен. А что, труднее стало привлекать деньги на фестиваль по сравнению с прежними временами, когда можно было обходиться без государства?

М.Рудинштейн. Теперь думаю, что лучше было, когда обходился *(смеется)*. Нет, труднее не стало. Просто инфляция стала все съедать. Приходится залезать в кредит. Но по уровню приема ниже мы не опустились. Хотя не представляешь, в каком мы сейчас страшном положении.

В.Матизен. Отчасти представил. Тут же стены проницаемые. Вон кто-то по телефону требует денег, а его уговаривают подождать...

М.Рудинштейн. Долги серьезные, но мы выкрутимся. Ох уж эти бизнесмены... С одной стороны, благодарен им за то, что дали, а с другой — клянешь их непорядочность. Вот один дал сто восемьдесят миллионов рублей, а теперь требует их обратно. И придется отдать, хотя мы на словах уговорились, что деньги будут отработаны за счет рекламы, которую обеспечит им фестиваль. И я готов доказать, что они собрали с фестиваля больше, чем дали, привозя своих людей и снимая тут передачи.

В.Матизен. Я-то думал, что в таком деле надо видеть людей насквозь и еще на метр в землю...

М.Рудинштейн. Все не так. Это такой же миф, как мое богатство. Я по природе сентиментальный и доверчивый человек. Поэтому меня и тянет к искусству. Я и уйти хочу потому, что чувствую — начинаю черстветь. И все больше хочется на подлость ответить подлостью. А этого я ни в себе, ни в ком другом не люблю.

Я знаю, что многие на меня обижены, потому что я не могу оплатить их работу по достоинству. Знаю, что многие не могут мне простить, что я не из этого мира. Володарский спрашивает: «Откуда он такой взялся? Я всю жизнь в кино, а его тут не было!» Да, не было, а вот взялся. Что, я у него отобрал что-нибудь?

В.Матизен. Рудинштейн — парвеню, выскочка, и этим для многих все сказано. Люди, может, всю жизнь добиваются и не могут добиться того, чего Рудинштейн достиг за пару лет. Сесть за один стол с кинозвездой, переговорить с премьер-министром, объездить все фестивали...

М.Рудинштейн. Раньше я этого не знал...

В.Матизен. Перед тем как войти в этот желанный мир, ты имел о нем одно представление, а сейчас имеешь другое. В чем разница?

М.Рудинштейн. Самое тяжелое мое разочарование — внутренний мир людей искусства. Оболочка настолько не соответствует содержанию, что просто страшно делается и гонишь от себя эти мысли. Хочется остаться фотографом. Сделал снимок — и любуйся, но не дай Бог снимать об этом фильм! Если хочешь остаться в этом мире, не следует такое говорить. Обычно я и не говорю. Но сейчас я в таком состоянии, когда уже все равно. Соловьев меня просто нокаутировал. Я ведь любил все его фильмы, любил «Черную розу...», хотя теперь и понимаю, что это не шедевр мирового кино. Он был одним из тех, из-за кого я подался в это дело. Как Михалков, как Авербах со своим «Монологом». И вот после того как он дал интервью «Московскому комсомольцу», спрашиваю у него: «Как ты мог такое наговорить?!» — «Да ты что, старик, не знаешь этих журналистов?! Все врут! Хочешь, мы в суд подадим?» На следующий день случайно встречаю Наташу Журавлеву, которая брала у него интервью, и говорю: «Ты что же Соловьеву приписала то, чего он не говорил?» Она спрашивает: «Что, не веришь? Вот тебе пленка, слушай сам!» И я послушал. Она еще смягчила выражения... Только из-за таких вещей можно все бросить...

В.Матизен. Так что же: сбылись мечты идиота?

М.Рудинштейн. Нет, я не жалею, что все затеял. Конечно, если бы не затеял, стал бы богачом, но это был бы не я...

Интервью Марка Рудинштейна, изобилующее субъективными оценками, нуждается в традиционной для таких случаев ремарке: «Мнение редакции не всегда совпадает...». Впрочем, не всегда совпадает со своим мнением и сам Рудинштейн, хорошо известный не только как увлеченный организатор и человек, искренне преданный кинематографу, но и как мастер опрометчивого слова. Не исключено, что многие его оценки существенно изменятся к моменту выхода в свет этого номера. Но из Рудинштейна, как из песни, слова не выкинешь. Слишком уж выразительно эта «песня» представляет характерные особенности и уровень нашего сегодняшнего фестивального движения. — *Прим. ред.*

Невыносимая легкость бытия

Бергамо-95

Бергамо — городок на севере Италии, километрах в пятидесяти от Милана. Название его происходит от слова berg — гора, поскольку старинная часть города с крепостной стеной и собором XII века, со старинными палаццо, на фасадах которых еще сохранились полустертые фрески, находится на высокой горе, куда сегодня можно подняться на маленьком фуникулере. Центральная улица, ведущая к горе, застроена респектабельными банковскими зданиями в стиле Виктора Эммануила. Под сенью их мощных аркад и рустованного камня не спеша фланируют прекрасно одетые, милые, любезные люди. Ухоженные дети чинно гуляют в сопровождении католических монахинь. Тишина, покой, благополучие и поразительное изящество во всем: в природе, в архитектуре, в произведениях искусства, в манерах и лицах...

Кинофестиваль в Бергамо, ежегодно проводимый горсткой местных интеллектуалов, синефилов и нонконформистов, видимо, пресытившихся этим обилием земных красот и повсеместным диктатом хорошего вкуса, строится по принципу «от обратного».

Самая большая ретроспективная программа Бергамо-95 — «MGM Musical» — демонстрировала голливудские фильмы-концерты 30 — 40-х годов, состоящие из снятых на пленку номеров мюзик-холла. Блестки, ножки, анилиновые краски, трехметровые султаны из розовых страусовых перьев... Трудно придумать что-либо более контрастное итальянскому окружению, чем весь этот немыслимый голливудский шик — от стеганого атласного халата, в котором на фоне звездного неба появлялся Винсенте Миннелли в прологе фильма «Зигфелд Фоллиз», и вплоть до нескончаемых танцев, танцев, танцев на сверкающем стеклянном полу в окружении условных декораций, украшенных электрическими лампочками.

Другая ретроспектива фестиваля — фильмы Грегори Ла Кавы — представляла иную художественную ипостась Голливуда 30-х годов — нравоучительные истории, где очаровательные юные леди с неизменным успехом боролись за свою любовь и профессионально-социальное самоутверждение. Стеклянные двери, мраморные лестницы, пальмы в кадках, автомобиль у подъезда, светские сплетни и торжествующая добродетель — все это переходило из фильма в фильм, делая их неразличимыми, как близнецы.

«Шантаж», режиссер Альфред Хичкок

Подлинным сокровищем на фоне обширной ретроколлекции фильмов, созданных этим поточно-конвейерным методом, выглядел английский «Шантаж», первый звуковой фильм Альфреда Хичкока — гвоздь программы и «фирменный знак» фестивального Бергамо (кадр из фильма украшал фестивальные каталоги, программки, афиши, объявления...). Рядом с голливудскими эта картина с ее изощренным, в духе эстетики немого кино, пластическим контрастом невинно-кукольного девичьего мирка и уголовного кошмара, служила напоминанием о той гигантской дистанции, которая во все времена существует между массовой и штучной кинопродукцией.

Главным украшением современной части программы была ретроспектива Оливье Ассаяса, который присутствовал на фестивале в качестве единственной официальной «звезды». Рифмой к творчеству этого французского нонконформиста конца 80-х — начала 90-х годов с его излюбленной темой подросткового протеста, впечатляющими картинами шабашей при свете костров и безумного богемного быта стала ретроспекти-

ва фильмов Линдсея Андерсона, не менее знаменитого английского бунтаря 60-х — начала 70-х.

Все ретроспективы демонстрировались на утренних, дневных и вечерних сеансах, а ближе к полуночи начинались конкурсные просмотры, которые воспринимались как своеобразное приложение к «основной» нетривиально составленной панораме мирового кино. Видимо, по принципиальным соображениям в конкурсе не участвовал ни один итальянский фильм, а вошедшие в эту программу девять картин из Китая, Германии, Индии, Ирана, Гвинеи-Бисау, Великобритании, Венгрии, Австрии и Румынии — как правило, не самые громкие и не самые известные даже в своих странах: за редким исключением они из разряда той кинопродукции, что обычно демонстрируется в информационных программах крупных европейских фестивалей, не участвуя в борьбе за призы.

Большая часть из них была отобрана по принципу скорее этнографического и политического, нежели собственно художественного интереса. Они и воспринимались, как окно в чужой, неприглядный мир, где люди страдают от безработицы, недоедания, депрессии, ущемления сексуальных и национальных чувств. Венгерская полудокументальная лента «Поцелуями и когтями» о мытарствах двух лесбиянок. Индийская картина «Приговоренная» о страданиях бедной семьи. Любопытный румынский фильм «Таласса, Таласса. Возвращение к морю» — road movie о том, как дети, угнавшие роскошный американский автомобиль, едут через всю страну к морю, навстречу собственной гибели, — метафора трагической неизбежности усвоения «детской» культурой пороков «взрослой» цивилизации...

Победителем стал фильм «Сквозь оливы» Аббаса Киаростами — режиссера, среди всех участников конкурса обладающего самой громкой репутацией.

Из «земного рая», каким является Бергамо, неразрешимые проблемы конца XX века виделись словно в перевернутый бинокль. Город, переживший нашествия лангобардов, войны миланских герцогов, Рисорджименто, фашизм, взирал на все экранные судороги современного мира с равнодушным, хотя и благожелательным, любопытством. Двадцать-тридцать зрителей на сеансах, вежливые вопросы на пресс-конференциях, жидкая толпа гостей на банкете по поводу закрытия... Маленький фестиваль, элитарная акция, удовлетворяющая вкусы людей, уставших от слишком спокойной жизни, — редкостных счастливцев, которым страдания и пошлость приходится видеть только в кино.

Н.Сиривля

На востоке Запада

Карловы Вары-95

Свою тридцатую годовщину Карловарский международный кинофестиваль отметил тем, что потерял насиженное место в высшей лиге: престижный статус киноконкурса класса «А» ФИАПФ передала стартовавшему тем же летом в Праге «Золотому Голему». Почему так распорядилась всемогущая федерация — Бог весть. В кулуарах циркулировали разные слухи, но, по всей видимости, главная причина случившейся рокировки одна, общая для постсоциалистического пространства: деньги. Иными словами, у кого денег больше, тот и пан. Не исключено, что кто-то сумел сыграть на «сомнительном прошлом» Карловарского форума, который, как известно, был — в очередь с Московским международным — Меккой прогрессивного, читай, просоветского кино. В отличие от нас, забывчивых до невменяемости, здесь очень внимательны к тому, что ты делал и с кем был до «нежной революции». И кое-кто из чешских коллег, задним числом озабоченных идеологической чистотой своего досье, сегодня на всякий случай держится на расстоянии от бывших советских, с которыми в свое время был не разлей вода.

Но как бы то ни было, МКФ в Карловых Варах выживает, хотя времена для него не самые лучшие. Несмотря на то, что фестиваль патронирует лично отец чешских реформ премьер-министр Вацлав Клаус, фигура здесь очень популярная. Однажды он почтил конкурсный просмотр своим присутствием, и публика устроила ему овацию, ничуть не меньшую, чем Джине Лоллобриджиде, которой был предназначен «Хрустальный глобус» за вклад в киноискусство.

Тем не менее фестиваль удался. Прежде всего потому, что отборщикам удалось заполучить в конкурс две лучшие картины из своего региона — чешскую «Езду» и словацкий «Сад».

Они и поделили между собой соответственно главные призы большого жюри — «Хрустальный глобус» («Езда») и специальный приз («Сад»). Ян Сверак, постановщик «Езды», не засветил ее в Сочи, хотя вроде бы и собирался

«Сад», режиссер Мартин Шулик

показать картину в информационной программе. И выиграл, заработав очки себе и своей команде — фестивалю, где в 92-м с триумфом шел его дебют «Начальная школа», номинированный в том же году на «Оскара».

«Езда» и «Сад», плюс незамеченные жюри венгерский «Филиал» и российские «Особенности национальной охоты» были, на мой взгляд, главными событиями конкурса, да и, честно говоря, всего кинофестиваля, имеющего на сегодняшний день насыщенную структуру: отдельный конкурс документальных лент, несколько информационных программ, ретроспектив и прочих синефильских радостей. Особым успехом пользовалась, как всегда, хорошо подобранная программа американских независимых, в рамках которой был показан почти полный Хэл Хартли. Манила программа «Третий пол» — фильмы о трансвеститах и сексменьшинствах, притом не коммерческие, а серьезные. Но лично мой выбор был в пользу коллекции, остроумно названной «Восток Запада», где можно было посмотреть работы мастеров из бывших соцстран. В этой панораме лидировали Россия (семь лент) и Польша (четыре ленты). Наши были представлены еще вполне свежими «Эликсиром» и «Музыкой для декабря», второй свежести «Русской симфонией» и «Серпом и Молотом» и по-прежнему обаятельной, хотя и трехлетней давности, картиной «Кош ба кош». Поляки же показали «Обращенного» Казимежа Куца (который позже участвовал в конкурсе Московского международного), режиссерский дебют знаменитого актера Ежи Штура «Донжуанский список», триллер с политическими акцентами «Крыса» маститого Яна Ломницкого. Феликс Фальк, бывший лидер «кино морального беспокойства», представил «Лето любви» — прелестную киноверсию бунинского рассказа «Натали», снятую в копродукции с белорусами при участии русских актеров. В большом конкурсе Польшу представляла вторая картина Куца «Смерть как краюха хлеба» — эпизированная хроника шахтерской забастовки протеста, своего рода киномонумент героям «Солидарности», расстрелянным властями в декабре 89-го в Катовице.

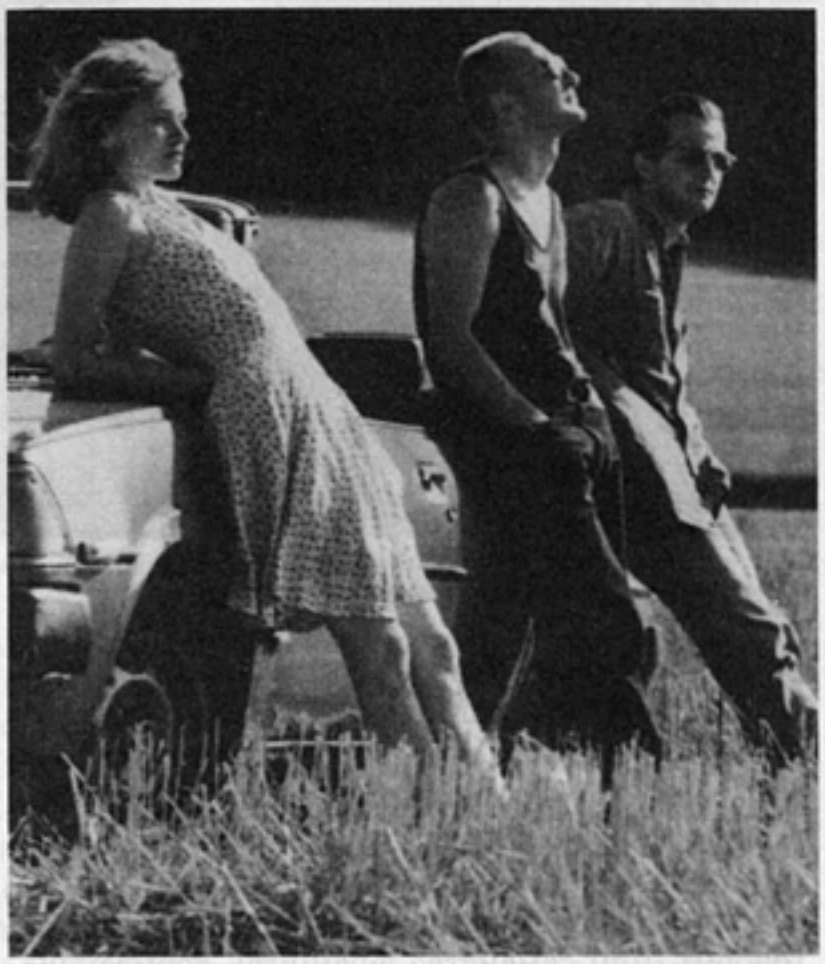
Судя по этим картинам, польские кинематографисты все еще ведут расчет с прошлым и не стесняются снимать социально ангажированное кино — в отличие от российских коллег, которые боятся социальности, как черт ладана.

Жюри, однако, не оценило подобных попыток, не заметив ни картину Куца, ни еще более актуальную картину «Вуковар, до востребования» югославского режиссера Боро Драшковича, где любовная мелодрама вписана в документальную раму гражданской войны на Балканах. Несомненно, оба фильма дышат благородством и ценны как морально точный жест. Но близкое соседство с гениальной картиной Милчо Манчевского «Перед дождем» («Золотой лев» Венеции-94) — она шла здесь на внеконкурсном экране — не могло не повлиять на критерии жюри. Месяцем же позже, на Московском кинофестивале, «Вуковар, до востребования», показанный вне конкурса, получил приз зрительских симпатий в «Киноцентре».

Вообще-то карловарскому жюри можно было посочувствовать. Всего три приза, не считая двух актерских, не давали возможности для маневра.

«Филиал», режиссер Петер Готар

Приз за режиссуру, престижный на любом киноконкурсе, был отдан датчанину Ларсу фон Триеру за «Королевство». Пусть это и телесериал, к тому же не новинка сезона, и вообще, на мой взгляд, залетная птица в этом конкурсе, отказать ему в высочайшем режиссерском мастерстве невозможно. Из песни слова не выкинешь. К тому же фестивальная политика предписывала, как мне представляется, отметить призом именно западноевропейскую картину, раз две главные премии отданы своим — то есть востоку Запада. Отметим в скобках, что каких-нибудь пять лет назад решение было бы в пользу советского фильма. Но — за что боролись, на то и напоролись. Кстати, словаки, получившие специальный приз за «Сад», были недовольны — они претендовали на главную награду или хотя бы на ее половину. При таком варианте и Триер получил бы свое, и наш Рогожкин мог бы по справедливости претендовать на полноценную награду вместо наспех придуманной утешительной. Но что совсем непонятно, как жюри умудрилось не заметить выдающуюся актерскую работу Мари Наги в картине Петера Готара «Филиал». Как всякая парабола, фильм довлеет универсальным категориям добра и зла. Но сама история — о том, как талантливую исследовательницу под видом повышения по службе упекают, по сути дела, в ссылку, намекает на тоталитарный социум с его иезуитскими технологиями насилия. Сюрреалистическая поэтика Готара вызывает в памяти картины А.Рехвиашви-



«Езда», режиссер Ян Сверак

ли, отсылающие, в свою очередь, к абсурдистскому миру Франца Кафки. Мари Наги играет свою героиню в стиле психологического реализма, снимая условность почти притчевых ситуаций эмоциональной достоверностью актерского поведения.

Словом, вердикт жюри давал поводы для полемики. Однако два главных приза были отданы бесспорно лучшим фильмам конкурса. «Езда» и «Сад» резко выделялись на фоне конкурсной программы, собранной с миру по нитке. Увы, бóльшая часть киноконкурсов среднего масштаба сегодня формируется по остаточному принципу. Если у фестиваля нет своего оригинального модуля, приходится довольствоваться остатками с пиршественного стола суперфестивалей (Канн, Венеция, Берлин) и не брезговать фильмами, купленными для проката местными дистрибьюторами. Из восемнадцати картин карловарской конкурсной программы по крайней мере восемь уже прокрутились на других киноконкурсах и информационных показах. Словом, тасуется одна и та же колода фильмов. Утешает лишь то, что расклад всякий раз новый, и картина Икс, пролетевшая, скажем, на двух конкурсах, все-таки имеет шанс прозвучать на третьем.

Что касается карловарских триумфаторов, то их участие в конкурсе одновременно было международной премьерой.

«Езда», сделанная в каноне road movie, совсем не так проста, как хочет показаться. На самом деле это хрестоматийный пример интертекстуальности — столько слоев и кодов в поэтической толще фильма. Но он сопротивляется интерпретации: жанровый канон, пародия на него и авторская рефлексия слились в художественную целостность без единого зазора.

Перед нами воскресные приключения двух парней, с ветерком гоняющих по дорогам родной Богемии на чужой «тачке» и без водительских прав. Наслаждаясь своей крутизной, беспечные ездоки встречают девушку, сидящую на обочине, и берут ее на борт. Девушка без проблем вписывается в компанию, один из парней флиртует с ней, но и он, и она боятся переступить черту ни к чему не обязывающей любовной игры. Ничего плохого не происходит, вообще ничего не происходит — только езда по богемским лесам, сказочно прекрасным, девственным и таинственным. Но почему-то следишь за персонажами со все возрастающим напряжением. Что-то должно случиться — это знаешь наверняка. Так и есть: игра в крутых кончается, когда троицу нагоняет настоящий крутой — бойфренд девушки на огромном черном лимузине, похожем на катафалк. Она сдается мгновенно — идет и занимает свое место рядом с водителем. А через пятнадцать минут на крутом повороте парни увидят разбитый лимузин и тело своей подружки на носилках дорожной полиции. Такой вот портрет поколения, которое выбрало пепси.

«Сад» Мартина Шулика — другой поэтический полюс. Медитативно-притчевое фольклорное кино в духе Юрая Якубиско, близкое по стилю украинскому авангарду 60-х. Философский сюжет «Сада» — возвращение к истокам — универсален и стар, как мир. И всегда нов, если автор открывает его скрытые связи с реальностью.

«Перед дождем», режиссер Милчо Манчевский

В контексте современного мирового кинопроцесса «Сад» — явление уникальное. Это реликтовое национальное кино не полемизирует с американскими моделями — оно самодостаточно и знать не знает, что Голливуд завоевал глобальный зрительный зал и по этому поводу все мировое киносообщество стоит на ушах. Национальное кино идет своей дорогой, время от времени становясь поперек мейнстрима.

...«Сад» был фаворитом фестивальной публики, хотя приз зрительских симпатий (мотоцикл) достался-таки «Езде». Большинством в три голоса.

Елена Стишова

Не подводя итогов

Локарно-95

«Чувство», режиссер Лукино Висконти

Локарно — это преимущественно фестиваль дебютов, то есть он концептуален по определению. Ему не нужно напрягаться, придумывая девизы, лозунги и сверхзадачи. Его цель — обнаружение истоков, начала, первого шага.

Маленький, ухоженный, типично европейский город, модный курорт, кукольный дом, вокруг горы с туманными сиреневыми шапками, рядом — овальное тихое озеро, воздух пропах духами и ванилью, и всюду сладкозвучие открытых нараспашку итальянских гласных. Рай, где обитают люди, давно изгнанные из рая. Родовые земли Лукино Висконти, художника, который в силу утонченности своих аристократических корней глубже многих чувствовал опасную двойственность человеческой природы, восторг и преступность страстей человеческих.

Фестиваль открылся его фильмом «Чувство» в полном варианте на Piazza Grande, изящной площади, одновременно домашней и величественной, напоминающей центр средневековых городов, где вершатся самые главные дела. Здесь даже под дождем собиралось до семи тысяч зрителей, чтобы посмотреть внеконкурсную программу, и огромный, через всю площадь экран делал самый скромный фильм настоящим кинозрелищем. Что уж говорить об оглушительной силе на этом громадном полотнище пластической роскоши и драматической мощи фильма Висконти с его смертельным узлом социального и личного, с его метафизической уверенностью, что «от судеб защиты нет».

Центр Европы, кинематографический Локарно является тем не менее центром евразийства. Директор фестиваля Марко Мюллер снова подтвердил причастность к разным культурам и их взаимодействию. Япония, Иран, Турция, Индия, Тайвань представлены в программах конкурсных и внеконкурсных и отмечены жюри. Более того, присуждение призов еще раз убеждает, что сегодня важнейшим в кино (по крайней мере в решении жюри) является борьба против неравенства социального и национально-расового. Все картины, получившие три первых приза (картины, надо отдать им должное, весьма непритязательные), подтверждают это.

Главный приз присужден французскому фильму «Музыка в стиле «рай» Томаса Жилу. Герои его — арабы северного рабочего предместья Парижа с их полупреступной жизнью, наркотиками, поножовщиной и строгими мусульманскими правилами в отношении к семье. (Кстати, Франция просто бросилась на защиту парижских арабов. Вторая французская картина, «Сладкая Франция» Малика Шибана, с несколько другой фабулой катастрофически похожа на «Музыку...»: рабочая окраина, арабская семья, мелкое воровство по случаю, те же строгие мусульманские правила в отношении к религии и семье. «Тебе придется принять мусульманство», — говорит отец семейства французу, добивающемуся женитьбы на одной из его дочерей. «Отчего же не принять, я ведь атеист», — отвечает легкомысленный и остроумный француз. Отказ другой дочери выходить замуж по выбору родителей свидетельствует, так сказать, об обмене арабско-европейскими ценностями и устоями жизни.)

«Серебряный леопард» оказался у одной из наихудших картин фестиваля — американской «Пантеры», представляющей собой заурядный очерк о борьбе негров за свои права в Америке; «Бронзовый леопард» — у иранской мелодрамы «Голубое покрывало», где богатый хозяин, торговец овощами, полюбил бедную работницу.

Не могу не отметить, что отчуждение частной жизни от социально значимой в сознании молодых режиссеров приводит к тому, что их фильмы смотрятся либо как публицистика, либо как случай из жизни. А вот ведь «Чувство» Висконти тоже о социальной борьбе, да еще, может быть, самой главной для Италии — о восстании Гарибальди. А сама история-то о том, как итальянская графиня австрийского офицера-оккупанта полюбила; но фильм не сводится ни к чистой мелодраме, ни к историческому жанру, ибо художническая связь истории и человека здесь органична и естественна. Сила чувственных страстей равна силе страстей гражданских, и образ австрийского офицера, любовника, который «ничем не жертвует ни в злобе, ни в любви», — грозный знак исторического надлома.

Дебюты Локарно, посвященные либо сугубо частной жизни (как французская картина «Семеро в ожидании» и турецкая «Любовь холоднее смерти»), либо проблемам социальным (как индийская «Мишень», где есть и элементы ме-

«Умереть за», режиссер Гас Ван Сэнт

лодрамы, но главный сюжет — народ восстает против сельского богача и защищает любовь охотника и крестьянки), — равно лишены художественной целостности.

И все же это картины, имеющие зрительский потенциал, ибо они «о чувстве». К ним можно отнести и швейцарскую картину «Подросток» о мальчике из обычной буржуазной семьи, эмоционально одаренном и потому мучительно входящем в мир взрослых — комплексы любви и смерти преследуют его. Но лучший фильм «о чувствах», пожалуй, «До свидания» нидерландского режиссера Хэдди Хонигманн об отношениях женатого мужчины и одинокой женщины (актриса Йоганна Тер Стехе получила приз за лучшую женскую роль), где любовь и мораль одинаково сильны и потому создают трагическое поле чувств.

В отличие от Америки, обе конкурсные картины которой (уже упомянутая «Пантера» и кустарная фантастика «Смертельный уик-энд») были на удивленье плоски и провинциальны, Англия, Старый Свет, предстала в Локарно, пожалуй, кинематографической страной номер один.

«Дневник молодого отравителя» Беньямина Росса рассказывает о юноше, который отправляет на тот свет по очереди своих родных и близких. Не сумасшедший молодой человек, хотя никто не поручится за его полную вменяемость. Это такая постмодернистская картина, демонстрирующая полную отмену иерархических ценностей, абсурдизм в духе Гринуэя. Немного наивная в своих средствах, особенно в трактовке героя с его постоянно вытаращенными базедовидными глазами, она тем не менее демонстрирует пластический язык экрана, адекватный авторскому замыслу: экран этот продуманно мертвый, отвратительно серо-болотный, как и душа его героя.

Но высший класс экранной культуры был явлен фильмом «Институт Беньямента, или Этот сон люди называют человеческой жизнью». Это дебют в игровом кино прославленных аниматоров, братьев Куэй, и понятно, откуда столь бережная и тщательная проработка формы да и выбор материала. Фильм сделан по рассказу неизвестного у нас писателя германоговорящей Швейцарии Роберта Вальцера, которого Кафка считал своим учителем. Притчевость, сказочность сюжета, его сущностная таинственность как символ непознаваемости мира, его изначальная условность должны быть близки людям, влюбленным в анимацию.

Некто Якоб приходит в некий мистический институт как в Институт жизни. В институте живут и учатся, в нем есть Магистр и слуги, а само здание — запутанный лабиринт с темными коридорами и неожиданными дверьми в странные комнаты. В главной полукруглой зале полукруглая же черная доска, на которой пишутся магические знаки. А смысловой центр фильма — сестра Магистра Лиза (русское имя!) с белокурой, высокой прической, в белом платье, со спокойным светлым лицом — белое воздушное облако, чистый ангел, в руках у которого не указка, а... козья ножка. При всей, казалось бы, опасности безвыходного лабиринта фильм не страшен, а медлительно прекрасен. Живописность его легкого, невесомого, божественного света (картина черно-белая), парящего и покойного даже там, где он переходит в тьму, — как мистическое преклонение перед жизнью, тайна которой велика есть, и тайна эта все равно прекрасна. Модернистская картина «Институт Беньямента...» оказалась гораздо современней всех тех, где отражена самая что ни на есть злоба дня. Фильм удостоен всего лишь «Специального упоминания» жюри. А жаль!

Среди разнообразных внеконкурсных программ для меня стала настоящим открытием ретроспектива фильмов Аббаса Киаростами. А для евразийской устремленности фестиваля в Локарно Киаростами, с его грустной европейской наблюдательностью и восточным «узнаю тебя, жизнь, принимаю», можно считать фигурой культовой. Его фильмы, не похожие ни на чьи другие, имеют отдаленный привкус раннего итальянского неореализма.

Вот две характерные для Киаростами старые короткометражки: «Колесо» («Решение», 1978) и «Хор» (1982).

В горах человек катит автомобильное колесо. И хотя он колесо слегка подталкивает, оно, как живое, катится рядом, словно собака бежит. Сразу смешно и странно: зачем одинокому человеку в горах катить автомобильное колесо? Человек этот, можно сказать, среднестатистический киногерой. Высокий, сухопарый, с красивым смуглым лицом, в котором и восточная живописность, и европейская утонченность. Он время от времени останавливается, когда проезжают редкие машины, и делает всем знакомый жест — «прихвати». Но все проезжают

«Нездешнее», режиссер Андрей Ужика

мимо. Шоферы за рулем — на общем плане: просто проезжают машины, железные коробки, которым нет дела до человека.

Машин все меньше, дорога кажется бесконечной, становится холодно, мужчина дышит на пальцы, потирает руки, не останавливая бега. Горы словно вырастают: сначала небольшие, приветливые, с зелеными лужайками, теперь — высокие, оскалившиеся снежными вершинами. И уже вокруг — совсем никого. Время и пространство ширятся, останавливаются, становятся огромными, бесконечными, теряется чувство реальности, а человек и колесо все бегут себе. Бегут и бегут рядом, как друзья у дома на дорожке, посыпанной желтеньким песком. И, наконец, человек и колесо круто останавливаются у старенькой автомашины. Так вот, оказывается, куда бежал человек! Цель-то простая и насмешливо житейская — у машины сломалось колесо и надо было его заменить.

У режиссера изначально метафорическое, поэтическое зрение, он так видит реальность, а не конструирует сравнение. Дорога человека — бытовая и возвышенная. И это «оборачивание» метафоры, многослойность притчи — насмешливо подмигивает. Здесь есть восхищение человеком и ироничность к нему. Это Человек. Он может пересечь горы, воды и долины. Это человек. Он добыл колесо для машины.

В фильме «Хор» старик со слуховым аппаратом в ухе входит в дом и оставляет дверь полуприкрытой, подпирая ее камнем. Но кто-то прошел, и дверь захлопнулась. И вот теперь внучка, придя из школы, не может попасть в дом. Она стоит возле окон и кричит: «Дедушка, встань и открой дверь!» Голос ее слаб, и дед не слышит. Еще кто-то останавливается рядом с внучкой, и они вместе кричат: «Дедушка, встань и открой дверь!» Толпа зовущих растет с мультипликационной скоростью. И вот уже всю улицу запрудил народ, который хором кричит: «Дедушка, встань и открой дверь!» И хор пробивается сквозь глухоту. Он так многоголосен, что звук становится различимым, он рождает другой уровень чувствительности — дедушка встает, смотрит в окно и идет открывать дверь. И хочется смеяться от счастья, от забытой нежности художника к людям, которые могут быть не только толпой, но и хором.

«Чувство» Висконти и ретроспектива Киаростами были словно двумя камертонами фестиваля, двумя полюсами, обозначившими и страх перед природой человека, и доверие к нему, страх перед разрушительным его началом и веру в то, что он заслуживает сострадания и участия.

•

В интервью нашему критику и телеведущему Петру Шепотиннику для телевизионной программы «Кинескоп» известный американский режиссер Годфри Реджио сказал так: «Техника для нас стала образом жизни. Наш мир — техно - фашистский. Его символ — голубой экран. Это Троянский конь внутри нас. Метафору кино заменила теперь магия метаморфозы на телевидении».

В программах фестиваля Локарно было несколько заметных знаков в сторону «голубого дьявола», ТВ как символа оболванивания человека и крушения культуры. Так, в «Дневнике молодого отравителя» члены семьи становятся особенно отвратительны юному убийце, когда они сидят перед телевизором, как пригвожденные, и механически кивают головами, словно китайские болванчики.

Замечательный американский фильм режиссера Гаса Ван Сэнта (вне конкурса) «Умереть за» рассказывает о героине (платиновая блондинка, куколка, ей бы только сексом и заниматься), которая посвятила жизнь идее стать телезвездой. И если она начинает воплощать свою мечту как бытовая зануда, то заканчивает как маниакальная убийца. Человек расчеловечивается — вот действие технического века и телевидения как иконы нового времени.

Фильм самого Реджио «Свидетельство» — поистине свидетельство, и особенно красноречивое. Это документальная короткометражка без слов и почти без сюжета, где мы достаточно долго и крупнопланово видим лица детей, которые смотрят телевизор. Милые детские лица, но что-то начинает беспокоить в этих лицах, слишком они занемевшие, замороженные, слишком открыты рты, слишком слюнявы эти рты. И наконец, следует титр, сообщающий, что по социологическим исследованиям частое общение с телевизором становится для детей возможным источником дебильности.

Новая цивилизация отбирает у старой культуры разум...

Конкурс в Локарно обошелся на этот раз, в конце первого века кинематографа, без России.

«Смертельный уик-энд», режиссер Амос По

Может быть, не нашли, а может, и не захотели искать. Имеют право. Очевидно, это прежде всего наша проблема, почему фестиваль обходится без России — одной из безусловно кинематографических территорий.

Кроме фильма А.Сокурова «Духовные голоса», о котором мы расскажем подробнее в одном из ближайших номеров, Россию отчасти представлял (тоже во внеконкурсной программе) румынский литературовед и писатель Андрей Ужика, для которого документальный фильм «Нездешнее», сделанный в Германии, — дебют. Андрею Ужике удалось передать камеру и объяснить художественную задачу — как снимать Землю из Космоса — советским космонавтам во время длительного полета в 1991 году. (Подготовку к полету и возвращение на землю снимал Вадим Юсов.)

Задачу свою космонавты поняли отлично. Это словно живой взгляд из Космоса, когда Земля все удаляется и уплывает, а сам корабль видится распластанным в небе крестом, зависшим над Землей и хранящим ее.

И замечательны слова главного героя (он пробыл в полете дольше всех), бортинженера Сергея Крикалева. На вопрос, какие изменения в жизни Земли отсюда, из Космоса, ему кажутся самыми важными, Сергей говорит: «Земля была темная, а стала белая — наступила зима».

Л.Донец

В женском ракурсе

Минск-95

III Международный фестиваль женского кино в Минске (май 1995 года) начался с импровизированной дискуссии на тему: что же это за феномен — кино, создаваемое женщинами? Члены жюри — мужчины — то отшучивались: «Это кино, которые мужчины смотрят стоя», то рассуждали: «Нет фильмов, снятых режиссерами-женщинами, которые не смог бы снять режиссер-мужчина. И наоборот».

В кулуарах температура повышалась.

— Вы говорите об особом статусе? Но ведь за всю историю кино не родилось гениальной режиссерши! Кого поставите рядом с Чаплином, Эйзенштейном, Бергманом, Феллини?

— Женский потенциал в кино накапливается только последние 20—30 лет, уже есть Шепитько, Кавани, Энеди, Холланд, Муратова, Кэмпион.

И так далее, вплоть до закрытия. Да и на последней пресс-конференции стороны выясняли отношения.

То, что второе кинопятидесятилетие дало эскалацию женщин в кинематограф, — факт. Ричард Шикель, анализируя присутствие американских кинематографисток в 90-е годы, приводит следующую статистику: если в более чем семи тысячах картин, поставленных в Голливуде с 1939 по 1979 год, женщинам принадлежало только четырнадцать, то в 1990 году — двадцать три из четырехсот. Не так много, менее пяти процентов, но женский фермент очевиден.

У участницы фестиваля, нидерландки Вилке ван Аммелрой, я спросила, сколько в ее стране женщин-режиссеров. Ответ: не менее ста двадцати, если объять все виды кинематографа.

Посчитайте, сколько в странах бывшего СССР за последние годы состоялось женских дебютов в игровом кино, документалистике, анимации; отметьте, как активно женщины всего мира включились в продюсерскую деятельность, и станет ясно: женщина конца XX века в кино, как и в других сферах жизни, вышла из тени.

Импульс к рождению фестиваля в Минске дала женская нереализованность. Кинооператор Татьяна Логинова и кинодраматурги Элла Милова и Ирина Письменная в 1991 году учредили студию «Татьяна» и провели мини-фестиваль под экстравагантным названием «Мартовские кошки» (объяснили название так: «Потому что именно кошки орут о любви, да и фестиваль проходил в марте»). Минский фестиваль 1991 года был скорее сбором девяти подружек из Белоруссии и России. Послушали хорошую музыку на церемонии открытия, показали в аудиториях филь-

мы, определили победительницу — ею стала документалистка Марина Разбежкина из Казани — и... И начали готовить второй фестиваль, потому что, как оказалось, именно роскоши общения и не хватает. Укрепились в этом окончательно, когда стали друг другу ближним зарубежьем.

II Международный фестиваль женского кино в 1993 году был представительным.

Двенадцать стран-участниц (Восточная, Западная, Центральная Европа, Средняя Азия), сто двадцать приглашенных, двадцать две игровых, сорок документальных, шестнадцать анимационных картин.

Фестивальное «золото», Гран при «Зеркало Венеры», уехало в Нидерланды. Никому не известная дебютантка в режиссуре Фроуке Фоккема и ее фильм «Сила», показанный под занавес, стал фестивальным открытием. Фоккема сделала фильм на вечную тему — о дисгармонии любви, окрасив ее в трагические, слегка мистические, тона.

Восемнадцать стран, около восьмидесяти участниц и гостей из СНГ, Европы, Америки. Двадцать четыре игровых, тридцать документальных, двадцать две анимационных — таковы цифры третьего фестиваля в Минске.

Вся программа фестиваля была высоко профессиональна. Интересные пластические решения, вообще высокая культура изображения и всех компонентов, но главное — одухотворенность, общее ощущение точных нравственных ориентиров, что немало удивляет в наше время.

Главный приз III Минского фестиваля «Хрустальное яблоко» достался картине казахской дебютантки Шапиге Мусиной «Семья охотника». Шапига Мусина рассказывает как будто камерную историю. В фильме всего три персонажа: мать, сын, красавица жена. Стенами юрты в горах и безмолвными окрестностями ограничено место действия.

В фильме много национально-бытовой атрибутики: вручную тканные ковры, лари и сундуки для пищи и одежды, медные котлы, женские украшения, амулетницы. Так что же — еще одна бытовая кинодрама о деспотизме свекрови, только с казахским колоритом? В том-то и состоит искусство режиссера Шапиги Мусиной, что, изолировав живущих в юрте от реального мира, вписав их в царственную немоту Природы, она придала семейному конфликту общечеловеческий масштаб.

Фильм эпичен по мысли. Он о том, как передается эстафета злобы от одного индивидуума к другому, о цепной реакции зла. Его психологическим реактором служит женщина, мать, которой на роду написано созидать. Но, не сумев себя обуздать, она пробуждает инстинкт зверя в жене сына, невестка отправляет свекровь на небеса, а сын, в свою очередь, люто расправляется с любимой женой. Итог ненависти: потух домашний очаг и не согреет Охотника после блужданий по горам, прекратит существование его Род.

Фильм «Семья охотника» обращен и к одному человеку, и к сообществу людей, к своей нации и другим нациям, к сознанию современника, привыкающего, да, пожалуй, уже и привыкшего к языку стволов, к лексике кулачных боев от улицы до парламента, к террору психологическому и террору действием. Зло, зародившись в микросреде на клеточном уровне, уходит в большой мир и остановить его может только сам человек. Покаяние — первый шаг на пути от зла — так проповеднически обращается к нам Шапига Мусина. Пусть в жизни останется очистительный огонь, а не огонь ненависти.

Координатор американских программ Энн Борин, отсмотрев фильмы в Минске, увезла в Нью-Йорк двадцать два адреса. В частности, ее покорили фильмы лауреаток Ирины Евтеевой, Елены Саканян, Анны Чернаковой из России, украинки Натальи Андрейченко, документалистки Галины Адамович и аниматора Татьяны Житковской из Белоруссии, сделавшей в кукольной анимации фильм «Сын человеческий» — философскую притчу о последних днях Христа. Расширение зоны контактов, акценты на новых именах — все это входит в сценарный замысел Минского фестиваля.

Что же такое — «женское кино»?

Кино бывает хорошее и плохое и не делится по половой принадлежности, но мужское начало накопило сегодня столько агрессии, что требуется иная энергия. Возможно, существуют два типа энергии, и условно их можно назвать мужской и женской. Возможно, «женское кино» — плохой термин и это кино нельзя определить, как нельзя определить любовь, хотя все знают и чувствуют, что это такое — по сердцебиению.

Сегодня женщины хотят влиять на цивилизацию. И для катастрофического XX века женский взгляд насущен и необходим. Ведь мужчина любит идею, а женщина любит людей.

Поэтому и на вопрос, нужны ли женские фестивали, есть только один ответ. Несомненно, нужны. Пусть даже опять на все лады будут спорить — да есть ли женское кино, да что это такое...

Алла Бобкова

Минск

Всякое случается

Оберхаузен-94, -95

В международной конкурсной программе Оберхаузенского Kurzfilmtage обычно участвуют и игровые, и документальные, и анимационные фильмы. Это, однако, никогда не мешало его устойчивой — по крайней мере у нас — репутации как фестиваля по преимуществу документального, публицистического. В последние годы, если судить по конкурсной селекции и отчасти по распределению призов, его организаторы, кажется, решили существенно изменить стиль и ищут новую, рассчитанную на перспективу формулу. О перспективности тех или иных идей скажет время, но уже сейчас очевидны и потери, и приобретения. Достаточно заметить, что собственно публицистики в конкурсе практически нет, но и документальные картины как таковые в обширной кинопрограмме можно сосчитать по пальцам. Похоже, ставка сделана на иные направления, которые в общем и целом можно было бы определить как кино экспериментальное.

В этом смысле фестиваль 1994 года был переходным. Тут кстати пришелся сорокалетний юбилей — замечательная возможность и подвести итоги (а вместе с ними и черту), и начать «новую жизнь». Гран при и массу других поощрений, измеряемых и дойчмарками, и моральной поддержкой, получил фильм «Мясо» польского режиссера Петра Шулкина — разыгранное в стиле синеблузников костюмированное представление на тему истории Польши (а шире — и всего «социалистического блока») от начала века вплоть до посткоммунистических времен. В качестве главного источника и составной части этой краткой истории фигурировало мясо — экран ломился, как прилавок. Огромные мясные туши, лакомая вырезка, всевозможные деликатесы, пожираемые всеми, кто имеет хоть какое-то отношение к финансовой и политической элите, или гнилые субпродукты, колбасные обрезки и почерневшие кости, только и доступные социальным низам, — при помощи этой немудреной мясной метафоры режиссер оценивал прошлое и расставался с ним, по ходу дела превращая фильм, действие которого разворачивалось в броских декорациях на натуре, то в скетч, то в мюзикл, то в театрализованное шоу. Рецепт был несложен: нашинкованная история, сваренная в густом публицистическом бульоне и украшенная зеленью из старых кино- и сценических запасов, — не сказать, что особенно сытное да и просто вкусное блюдо, но, изрядно приправленное специями, «Мясо» шло нарасхват и стало фестивальным фаворитом. Вероятно, потому именно, что оно как бы замыкало цепь: с одной стороны, здесь была уже уходящая политическая тематика, с другой — искомый эксперимент, сформулированная потребность в непрямой повествовательности и острых визуальных ощущениях.

Но отчасти вероятно и другое. В том Гран при виделся и прощальный реверанс в сторону восточных соседей. (Мода на постсоциалистическое кино уже прошла, и Оберхаузен, как и весь кинематографический Запад, все пристальнее присматривается к более дальнему востоку — бросалось в глаза если не умение, то число японских компьютерных работ во всех программах, не говоря уж об отдельной ретроспективе «Японские видео- и короткометражные фильмы».) Последний привет был послан и нашему, бывшему советскому кино. Среди призеров тогда оказались «Племянник кукушки» — изысканная, как будто воздушная, мультипликация Оксаны Черкасовой по мотивам эскимосских преданий и верований, в графическом и звуковом рисунке искусно стилизующая национальный фольклор, и «Нет, друг!» Георгия Мгеладзе — исполненное в документально-игровой манере классического грузинского кино повествование о трагической потерянности и обреченности поколения сорокалетних в современной Грузии[1]. И действительно, это были достойные работы. Но в целом в тогдашних решениях жюри просматривался какой-то иной, нежели кинематографический, сугубо профессиональный политес. Тем более что и выбирать-то было особо не из чего — среднего качества программа не давала повода для резкого разброса мнений. Поэтому, когда на заключительной церемонии при раздаче наград никто на сцене ни словом, ни взглядом, никаким даже формальным упоминанием не отметил, скажем, французский фильм «Эмили Мюллер» Ивон Марсиано, в фестивальных кулуарах, где рейтинг этой работы был одним из самых высоких, воцарилось недоумение. И то сказать: внешне безыскусная и незатейливая, эта двадцатиминутная картина была совершенным шедевром короткометражного жанра. Здесь, по сути, было кино в кино: в студии снимались пробы актрис на роль в некоей постановке, и одну из очередных претенденток режиссер просил просто рассказать о том, что лежит у нее в сумке. Чуть-чуть наивная и, похоже, совсем уж

[1] Об этих фильмах см. подробно: Елисеев Г. Игра — раскрытая суть вещей. — «Искусство кино», 1995, № 4; Зоркая Н. Кинематограф в зоне ЧП. — «Искусство кино», 1994, № 9.

«Мне ничего не нужно, я здесь», режиссер Хольгер Мадер

неискушенная в профессии — так, наудачу ищет работу, — она послушно вынимала на свет то расческу, то пустое портмоне, то личный дневник, то чьи-то фотографии или какие-то дурацкие безделицы, бог весть как оказывающиеся в дамских сумочках, и, заметно смущаясь, читала любимые стихи, зачитывала записи в дневнике, старательно отвечала на вопросы, иногда провокационные, иногда формальные, по-женски отвлекалась на неважные подробности или, наоборот, была немногословна... У каждой вещи была своя история; у режиссера был свой интерес, у героини — свои надежды, и постепенно из вопросов-ответов, в случайной мозаике реплик и монологов отчетливо проявился характер, прописалась биография и увиделась целая жизнь: и в студии и на экране детали и предметы сделали судьбу. Однако собеседование закончено: «Мы, может быть, позвоним вам». — «У меня нет телефона». — «Ничего, мы вас найдем...». Казалось бы, рассказ завершен, прозрачный прием его построения отработан и экранная история состоялась. Но она продолжается еще несколько секунд, в течение которых буквально взрывается новым — и по сути основным — сюжетом: в студии перерыв, все ждут, пока ассистентка режиссера принесет кофе, кто-то замечает, что Эмили Мюллер забыла свою сумку — ничего, сейчас придет, — а вошедшая ассистентка успокаивает: «Да нет же, это моя сумка». «Немедленно догоните Эмили Мюллер!» — чуть не в отчаянии кричит режиссер.

Классно придуманная и безупречно исполненная «Эмили Мюллер» в Оберхаузене судьбу своей героини, увы, не повторила. Впрочем, эта картина в любом случае — ценное приобретение весьма выразительной киноколлекции фестиваля. И надо сказать, в этом смысле его сорокалетие «случилось» тоже как нельзя вовремя: несколько блестящих ретроспектив из этой коллекции с лихвой компенсировали разочарование в кинематографе современном. Тут само время сделало отбор: что ни программа была, то золотая россыпь шедевров, многообразие школ, замечательные имена: Трюффо, Леника, Годар, Риветт, Андерсон, Сабо, Штрауб, Боровчик, Хитилова, Скорсезе, Пелешян, Клюге, Лукас, Херцог, Норштейн, Акерман, Шванкмайер, Поланский, Альварес, Рыбчинский, Сокуров... (в разные годы их короткометражные картины были показаны в Оберхаузене) — на таком фоне конкурсная программа выглядела тем более пресной и ничем не примечательной поденщиной, в которой не особенно различаются стили и география, времена и нравы. Так, общий поток, редко нарушаемое однообразие и совсем уж нечастые отступления от этого спонтанно сложившегося «правила» — отступления, которые в полной мере воплощали бы безусловную формулу короткометражного кино — этой профессиональной лаборатории, этого искусства для искусства.

Схожие ощущения вызвал и конкурс Оберхаузена-95, окончательно вырулившего в сторону экспериментального кино, которое все почему-то звали авангардом, хотя резоннее было бы говорить не о продвижениях и открытиях, а о маргинальности, о явной вторичности киноопусов, обильно завуалированной новыми технологиями и компьютерными изысками. Но и тут тоже был свой красноречивый фон: Йонас Мекас и Иштван Антал составили ретроспективы, посвященные столетию кинематографа («Четыре программы бесполезного кино — короткометражные фильмы США. 1921-1995» и «Жизнь, отданная короткометражному фильму»), и вся фестивальная публика буквально ломилась в небольшой зал, где блистал классический экранный авангард — остроумное и «рукотворное» кино, задолго до компьютерного уже сделавшее все открытия и снисходительно наблюдающее, как резвится молодежь.

Современное кино — во всяком случае то, какое было отобрано в конкурс, — оказалось невероятно агрессивным. Впрочем, авангард агрессивен всегда, но Оберхаузен-95 представил панораму фильмов-аттракционов, за редким исключением, демонстративно, программно не нуждающихся в зрителе. Французская картина «New York Long Distance» Жана Бове в этом смысле выразительна особо: в течение восьми минут на экране меняются виды Нью-Йорка (это личное воспоминание режиссера о городе, точнее, образ Нью-Йорка, с каждым годом изменяющийся в памяти автора), но рассмотреть их или просто с какой-либо уверенностью сказать, стоп-кадры ли это, фотографии или документальные кинофрагменты, трудно, потому что «поверх» черно-белого изображения неостановимо быстро и еще быстрее раскручивается карусель цветных полос, веером расходящихся от нижней кромки экрана, и именно на этой мелькающей поверхности, а не на глубине кадра фиксируется зрение, и раздраженные такой визуальной атакой глаза физически не способны следить за происходящим на экране.

Впрочем, определеннее других высказался германский режиссер Хольгер Мадер: его четы-

«Духовные голоса», режиссер Александр Сокуров

рехминутная работа символично названа «Мне ничего не нужно, я здесь». Она представляет собой один кадр, построенный на усилении-нагнетании ритма, цвета и звука: крупный план актера, закрывшего глаза и прижимающего ладони к ушам (!); правая часть его лица окрашена (подсветкой или операторскими фильтрами?) в желтый цвет, левая — в синий, и освещение к концу фильма становится все более насыщенным; раскачиваясь, подобно маятнику, актер постепенно доводит это движение до возможного максимума, так что его изображение едва не исчезает за рамками кадра, при этом — интонационно переходя от шепота к крику — он произносит единственную фразу, которая и вынесена в название картины. Если учесть, что исполнитель — китаец (впрочем, мог быть японцем, корейцем или вьетнамцем, что сути не меняет, ибо речь идет о его восточном происхождении), что фильм участвовал и в национальном, и в международном конкурсах, что его показом открывалась кинопрограмма, что дирекция фестиваля выделила эту работу своим особым призом, каковой по регламенту и присуждается именно той картине, которая не отмечена никакими иными решениями никаких иных жюри, — если все это учесть, то «Мне ничего не нужно...» действительно очень многое говорит о сегодняшних предпочтениях Оберхаузена.

И эти предпочтения можно понять. В период известного дефицита тем и исчерпанности киноязыка фестиваль обращается к работам, которые изначально, по определению задуманы и сделаны как «пощечина» привычной стилистике и традиционному языку и не без очевидного желания апробировать, запустить в оборот пусть какие-нибудь, но непременно новые формальные элементы, с тем чтобы обновить само экранное формотворчество. Но в том-то и парадокс: новые кинематографические эксперименты невыносимо плохи именно с формальной точки зрения. Подавляющее число режиссеров лишь отрабатывают полтора заявленных приема и — очевидно беспомощные их мало-мальски развить, произнести что-то членораздельное — исходный черновой материал, с которым только-только приступать бы к искомому формотворчеству, выдают за крутой авангард. Как студенты-первогодки, которые еще не сильны в профессии, но удивить мастера хотят во что бы то ни стало. По отношению к изрядной доле такого «авангарда» впору прослыть ретроградом. Однако проблема не в авангардистской эстетике, а в том, что за эстетику выдаются новые технологии, автор перестает быть режиссером и превращается в программиста, его фильм — в файл; при этом с экрана окончательно уходит то «старомодное», что имеет отношение к «чувствам», «сопереживанию», «идентификации с персонажем» — к «человеку», и остается искусственный интеллект со всеми отсюда вытекающими. Даже в том случае, если дело обошлось без участия собственно компьютера. Поэтому текст этих фестивальных заметок — если задаться целью наиболее адекватно отразить особенности кинопрограммы — должен был бы выглядеть следующим образом: [illegible]

Впрочем, справедливости ради, нужно было бы вспомнить и картины, выбивающиеся из общего ряда. В частности, «Эликсир» И. Евтеевой — ювелирную анимационную фантазию по мотивам произведений Э.Т.А.Гофмана, в которой режиссер создает рукотворные экранные пространства, совмещая в одном общем изображении несколько кинематографических планов, плоскостей и фактур, от рисованных до актерских[2]. «Духовные голоса» А. Сокурова — двенадцатиминутный вариант большой документальной картины, смонтированный специально для Оберхаузена, — двенадцать кадров-наблюдений, обозначенных как страницы из военного дневника, двенадцать длительных, статичных планов, наполненных невероятной внутренней энергетикой, которая хронике сообщает характер классической трагедии. Игровой фильм «Zap», комедийный, мелодраматический и отчасти детективный сюжет которого нидерландский режиссер П. Рувен, обыгрывая телевизионные штампы и стилистику, складывает как остроумный постмодернистский non stop телерепортажей, фрагментов различных talk-shows и новостийных программ, чьи авторы, участники и герои «в прямом эфире» комментируют случившуюся по переписке любовную историю

[2] Подробно см.: «Искусство кино», 1995, № 9.

современной монахини. Наконец, документальная (хотя с очевидными элементами постановки) польская картина М.Лозиньского — лирическое, наполненное многими драмами и многими надеждами кинонаблюдение, главный герой которого беззаботный шестилетний мальчик, невероятно легко идущий на контакт с новыми знакомыми, во время прогулки в городском парке знакомится с пожилыми людьми, и эти встречи, эти незатейливые диалоги и рассказы о жизни, разговоры о всякой всячине оказываются не больше и не меньше, как встречей юности и старости, прошлого и будущего — того, что уже прожито и понято, и того, что еще только должно состояться...

Фильм называется «Всякое случается». И именно этими словами, такой же, как и сама картина, прозрачной метафорой надежд на будущее — в том числе и кино, и самого фестиваля, — имеет, кажется, смысл завершить эти оберхаузенские заметки.

Л.Калгатина

Этот безумный, безумный мир

Санкт-Петербург-95, «Фестиваль фестивалей»

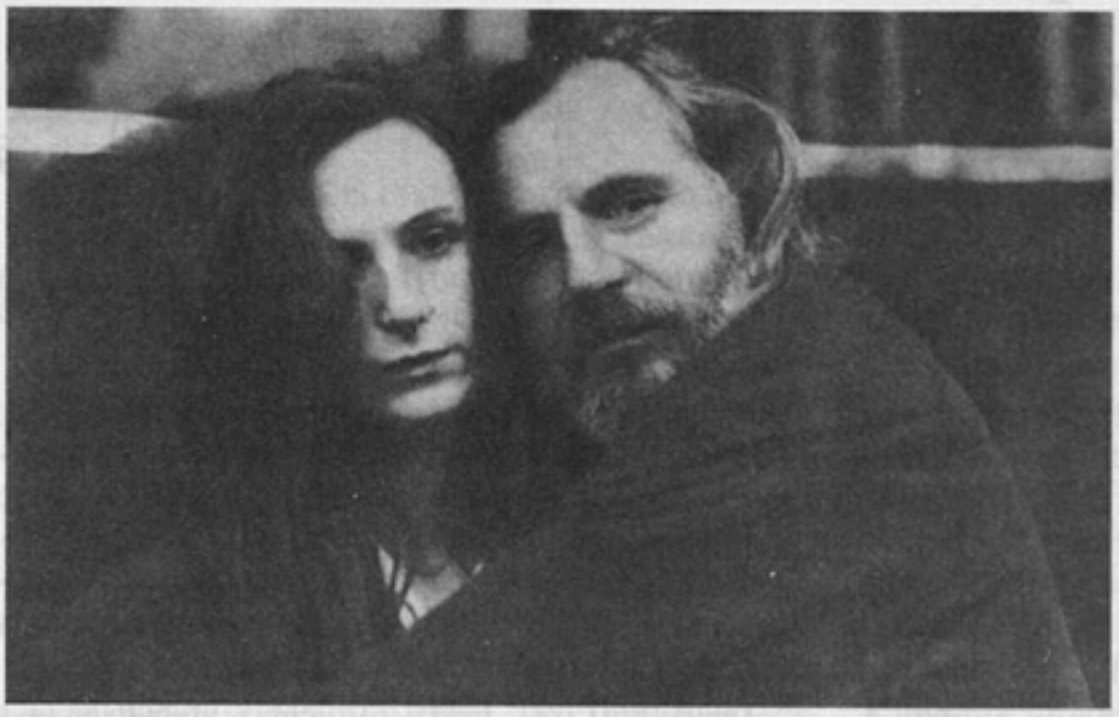
Санкт-Петербургский «Фестиваль фестивалей» — предприятие не только культуртрегерское и синефильское, но отчасти и политическое. По отношению к «ленинградскому кино», которое внутри российского представляет собой нечто вроде маленькой «национальной кинематографии», он выполняет функции своего рода «департамента иностранных дел» и выводит «кино петроградской стороны», вряд ли могущее сегодня рассчитывать на массовый прокат у себя на родине и за рубежом, на орбиту европейской фестивальной жизни. Не случайно, помимо обширной программы «нового русского кино», непременным мероприятием в рамках этого кинофестиваля становится посещение иностранными гостями киностудии «Ленфильм» с просмотром материала фильмов, находящихся в производстве.

«Супружеское ложе», режиссер Мирча Данелюк

Нынешний III МКФ в Санкт-Петербурге, состоявшийся в год столетия кино, — совершенное воплощение идеи фестивального мероприятия, представляющего собой форму бытования кино в кругу нескольких сотен знающих профессионалов, в контексте нескольких десятков картин, сделанных отнюдь не для всеобщего потребления. В этом году его организаторы предложили несколько грамотно составленных ретроспектив: практически все фильмы Пьера Паоло Пазолини; работы канадского режиссера Атома Эгояна; программа картин Аньес Варда, увенчанная ее последней лентой «Сто и одна ночь», посвященной юбилею кинематографа и собравшей всех мыслимых и немыслимых «звезд» первой величины; уникальная панорама экранизаций русской классики в мировом кино, включавшая фильмы Роберта Вине, Жана Ренуара, Джозефа фон Штернберга. Акиры Куросавы и других...

На этот раз не было ни одного американского фильма, ни одного блокбастера и «оскароносца», зато можно было увидеть по несколько картин из Канады и Австралии, Англии и Германии, из Венгрии, Румынии, Македонии, Болгарии, Польши, Аргентины... Словом, с достаточной полнотой было представлено все то обширное фестивальное «гетто» мирового кинопроцесса, где располагаются фильмы, обслуживающие не только три «основных инстинкта», а еще какие-то дополнительные устремления homo sapiens.

Картина этих устремлений, как и следовало ожидать, оказалась достаточно пестрой. Здесь уже не было модных стилевых поветрий, еще вчера определявших лицо мирового кинематографа. Практически сошла на нет тенденция «необарокко», представленная в предыдущие годы фильмами Салли Поттер и Гринуэя — фаворитов первых двух Петербургских фестивалей. Парадоксальным и запоздалым отголоском моды на «восточных трансвеститов» стал в нынешнем году лишь фильм Анджея Вайды «Настасья», где роли князя Мышкина и Настасьи Филипповны исполнил знаменитый актер театра Кабуки Тамасабуро Бандо. Гомосексуалисты и лесбиянки тоже, кажется, сделались ныне вполне зауряд-



«Перед дождем», режиссер Милчо Манчевский

ными и отнюдь не главными героями экрана...

На первый план — при том, что разговор об общих тенденциях вполне можно списать на аберрацию индивидуального восприятия автора, — вышла тема общего безумия мира, в котором живая человеческая душа, преимущественно детская, мучительно и безнадежно бьется в лабиринтах свихнувшейся цивилизации. Борьба живого и неживого, явленная в чередовании виртуозно запечатленных урбанистических пейзажей и бесконечных сюжетных вариациях темы детских преступлений и преступлений, совершаемых против детей, стала, как мне кажется, одним из важнейших лейтмотивов фестивальной программы.

В венгерской картине «Детские убийства» режиссера Илдико Сабо механизм судьбы, меланхолически губящей одного за другим малолетних героев картины, запускается отъездом матери главного героя, покинувшей страну в поисках лучшей доли. В программно-постмодернистской утопии «Плохой мальчик Бабби» австралийского режиссера Рольфа де Хеира объектом тотального отрицания (на мой вкус — несколько запоздалого) становится само устройство клерикально-патриархальной цивилизации: убийство родителей и отказ от Бога парадоксальным образом оказываются здесь первыми шагами на пути героя к нормальной жизни. В поразительном по красоте фильме Эндрю Биркина «Цементный сад» мотив бунта против социума уже вне каких-либо рациональных мотивировок и идеологического пафоса разворачивается в картину медленного погружения четырех детишек, оставшихся без родителей, в нирвану инфантильного существования, игнорирующего все табу и требования взрослого мира. Красота безумия воспевается здесь как единственная защита слабой души от всепроникающего насилия реальности.

Безумный мир, представший на фестивале в зеркале разноплеменного кино, еще хранит память о демаркационной линии, еще не так давно делившей его на «свободную» и «несвободную» половины. В фильмах бывшей тоталитарной зоны — где бы то ни было, от Румынии до Аргентины, — источником безумия оказывается преимущественно этот чудовищный, никак не изживаемый опыт: ужас от сознания былой несвободы и еще больший ужас, порожденный подозрением, что вновь обретенная свобода — невыносимое бремя. В мрачной румынской картине «Супружеское ложе» (известной и под названием «Брачное ложе») Мирчи Данелюка, сделанной в жанре откровенного гиньоля, возникает картина повального сумасшествия целой страны: толпы людей, сидящих у вертолета, ставшего могилой семьи Чаушеску, и с надеждой прислушивающихся к рокоту призрачного мотора в ожидании возвращения утраченного тоталитарного рая.

Мир безумен. Но при том, что разнонациональные картины по-своему трактуют причины его безумия и страданий, сегодняшнее кино все больше осознает, что этот мир мал, един и чрезвычайно тесен. Действие трех новелл македонской картины «Перед дождем» режиссера Милчо Манчевского (ставшей открытием прошлогоднего Венецианского фестиваля, а в Петербурге получившей главный приз) происходит в Македонии, в Лондоне и вновь — в воюющей Македонии, и эпидемия инфантильного, слепого насилия, показанная здесь, не имеет социальных, национальных или конфессиональных границ. Причина нескончаемых преступлений — какая-то тупость души, неспособность любить, эта каверна первородного греха, разъедающего душу всего человечества. Каждая из новелл фильма заканчивается гибелью одного из героев: того, кто сильнее любил, кто способен был пожертвовать собой ради другого. И всякий раз эта жертва оказывается не напрасной, разрывая в данной точке, здесь и теперь, инерцию взаимного уничтожения. Поразительная драматургическая «лента Мёбиуса», когда финал последней новеллы вновь приводит к началу первой, символизирует возможность преодоления фатального хода событий, ибо любовь — единственная сила, способная противостоять безумию мира, тонущего в крови.

Н.Сиривля

Несмотря на обойму известных имен...

Санкт-Петербург-95, Международный фестиваль короткометражных фильмов

«Какой вы категории?» — чистейший голубиный взгляд скользнул по моей гостевой карточке и, видно, не обнаружил той заветной метки, что позволила бы выдать мне из схороненной стопки роскошно-глянцевый, пахнущий хорошей типографией каталог фестиваля. Однако ж тяжело приветствие кентавровой десницы! А ведь ехала сюда с напутствием: «Привези каталог!»

«Завтра!» — прелестная улыбка смягчила сколь бесхитростную, столь и бестактную дискриминацию. И тогда в голосе моем зазвучал металл, ибо охота за каталогом, как известно, есть первоначальный тур борьбы на Санкт-Петербургском МКФ: не возьмешь трофей сразу, так и пропадешь в информационных потемках.

«Сегодня!» — упрямо повторила я, решив отстаивать до конца интересы киноведческой корпорации наперекор всему тому «бомонду», что в ожидании церемонии уже листал поспевший к открытию каталог. Правда, привычно задерживалось само открытие, что также обещало новую фестивальную традицию.

О, «четвертая власть», сколь практичны твои уроки! Надо уметь обижаться не про себя, тихо, а вслух, пусть даже очень вежливо. И все, моральная компенсация была-таки получена именно «сегодня», а «завтра» — уже в тройном размере для жаждущих московских коллег. Дальше же, дальше справочники просто лежали на видном месте и выдавались с волшебным словом «Пожалуйста!». Тираж — полторы тысячи, с лихвой на всех участников. Виват, фестиваль!

А на каталожной обложке сам Создатель — ракурс с облака — снимает кинокамерой прибытие люмьеровского поезда в Санкт-Петербург не иначе как с целью оглашения Пятого послания к человеку («Message to man») от 16—21 июня 1995 года. Главная награда фестиваля — «Золотой кентавр» — дала ему второе, неофициальное имя.

А теперь самое время поговорить о фестивальной категории...

...В своем предрождении наш герой имел голубую кровь группы «А», вернее, был органической частью триптиха Московского международного кинофестиваля. Потом реформаторы порешили — был такой период борьбы с колоссами, — что три единицы больше, чем один триптих, и разбили монументальное кинополотно соответственно на три суверенных фестиваля. Один из них остался Московским МКФ; второй, неигровой, нет, не по блату и не по звонку, а по результатам специально устроенного конкурса проектных концепций, ускакал в образе «Кентавра» на берега Невы, третий — фестиваль детского кино — стал утло дрейфовать между Чистыми Прудами и Артеком.

Благополучнее всего поначалу складывалась биография «Кентаврика». Подрастал, живал в достойных апартаментах, привольно пасся на обильных пастбищах демократических свобод — ни изгородей тебе, ни тесной узды. На полной воле вдохновенно высекал своими копытцами новые кинематографические искорки: многие, надо сказать, посверкивают до сих пор...

Шло время, и когда наш герой нарастил мускулы для решительного прыжка и был уже готов воспарить к самой вершине кинематографического Олимпа — о, младость, ты всегда права в своих надеждах! — как превратности судьбы взяли свое: скукожилась ласковая нива, не по карману стали хоромы и приемы...

Нет, у сказки нет плохого конца. Впрочем, и хорошего тоже. Просто вообще пока нет конца, но, быть может, пришло время перевести дыхание?..

•

Эволюция? Деградация? Подыскиваю слово, чтоб определить суть метаморфозы фестиваля, направленность и состоятельность последних «Посланий к человеку». Откуда это ощущение неудовлетворенности? Ведь не только из-за бытовых сбоев. Их-то мы по привычке способны простить и прощаем, согласно чудному своему менталитету, — было бы ради чего! И бедность за порок еще считать не научились, видно, наука эта ждет нас впереди. Ну, поскромнел фестиваль, беда ли? Екатеринбургская «Россия» и вовсе никогда не жировала — а хороший, работящий фестиваль.

На последнем же «Кентавре» завяла не только творческая жизнь — дискуссии, конференции, но даже «тусовочная» носила явные признаки анемии. Что за петербургская хворь? Несколько лет назад именно для оздоровления был пересажен на здешнюю почву тогда единственный наш, мирового уровня, конкурс неигрового кино. Тогда Москва оказалась «банкрутом»,

а «ленинградская школа» держала строй. Под ее крыло препроводили фестиваль! Казалось, выдержать бы только фестивальный косяк отечественных талантов!

Да, этот фестиваль сумел стать необходимым для новой кинематографической генерации, многое для нее сделал. Попасть в его конкурс — это был настоящий Шанс с большой буквы. Оседлав «Золотого кентавра», можно объехать полмира. И уже скоро не рыскать в поисках соискателей, а отбиваться от них стало наиболее тяжким трудом устроителей, разумеется, в отечественной части программы.

Когда говорят: «Ну, это фестивальная картина!» — отмечают не только ее уровень, он сам собой разумеется, а особую совокупность качеств, по которым она может обставить других конкурентов. Это фильм с заложенной претензией на победу и это особый тип «гастрольного» кино. Примера ярче «Беловых» В.Косаковского мне, пожалуй, не найти. Но и другие амбициозные режиссеры сегодня упорно работают именно в этом направлении.

Желая того или нет, «Послание к человеку» отчетливо проявило этот гастрольный настрой нашей кинематографической элиты и способствовало упрочению и котировке товарного «лейбла» «фестивального жанра». Что ж, дело коммерческое, фестивалю необходимы свои забойные фильмы, своя творческая валюта...

Но надо бы помнить и следующее: любой организм живет и развивается только в условиях здорового биологического обмена с окружающей средой — теплом, энергией, информацией. Изоляция — начало конца... Сформировав свое звездное окружение, фестиваль в какой-то мере стал его пленником.

Помнится, одна критикесса чуть ли не на всех фестивалях устраивала взбучку отборочным командам: почему не показали Роднянского? И вот А.Роднянский взял «Кентавра» под уздцы: в 1993 году была награждена его картина «Прощай, СССР», на прошлом смотре он получил Гран при за «Марш живых». Уверенная, мастерская лента. Правда, в опросе критиков она была лишь десятой, а на первом месте — Ивар Селецкис с фильмом «Выйди, бледная луна». Но у «Луны» в итоге оказалось «серебро», а у «Марша» — главная премия интернационального жюри. А вот на последнем фестивале Роднянского нет. Может, не с чем было приехать, может, некогда, работает ведь в Европе... Но просто у всех, не исключая меня, сидит в мозгах, что здесь он персона грата, и навсегда, что бы ни снял. (Ну, плохо он не умеет.)

А вот известному и тоже украинскому режиссеру Сергею Буковскому, на мой взгляд, лента «На Берлин!» удалась не вполне, что-то недотянуто, не договорено... Но имя есть имя! Так и идет: нельзя отказать одному, нельзя другому. В результате: много ли совсем новых, неожиданных имен в конкурсе? Разве что удивительным образом затесавшаяся сюда да так особнячком и оставшаяся лента Л.Кузнецовой «Златоуст из Потеряевки».

Как скверный воспитатель, по моему убеждению, фестиваль показал себя в отношениях с Павлом Печенкиным, потрафляя «Истории Тюрина, художника и жертвы». Вообще для многих этот фильм стал оселком проверки на черствость и душевную глухоту. В прошлом году Печенкин получил «Серебряного кентавра» за ленту «Человек, который запряг Идею», добрую и непосредственную, снятую с нескрываемым и вполне понятным желанием понравиться. Получилось! От новой же его комедии, от всех этих режиссерско-операторских манипуляций с живым и обостренно — поверьте! — чувствующим человеком мне просто не по себе. Я вспоминаю, как в студенческой аудитории, читая лекцию, почему-то к слову вспомнила моего любимого В.Борисова-Мусатова и стала рассказывать о его жизни и творчестве, упомянув, естественно, о его физическом недостатке. Вдруг кожей почувствовала какой-то сгустившийся в аудитории холод, осмотрелась и просто ударилась о печальные и напряженные глаза одного мальчика. Я до сих пор помню охвативший меня ужас...

Простил ли в сердце художник Тюрин художника Печенкина — дело их двоих, а по мне жертвой стал сам режиссер, разменяв и доброту, и юмор на «красное словцо».

Знаю расклад мнений на этот счет хотя бы у критиков: многие не видят в этой ленте этического криминала. Но вот верный способ проверить: перескажите сюжет этой истории. Попробуйте, и тогда поймете, почему я здесь этого не делаю.

Несмотря на обойму известных имен, документальный конкурс, на мой личный взгляд, наше кино проиграло. Почему? Да, может, потому, что в ориентации на «окно в Европу» оно становится все более интеллектуально облегченным. Сегодня оно в основном ориентируется на эпатаж, на развлечение, в лучшем случае — на любопытство, даже не на любознательность. Решительно всем понравились этнографические зарисовки из жизни казахского кочевья, в основе документальные и в меру срежиссированные. Истинно «фестивальный» фильм, хотя и дебют — С.Дворцевого. И точно, его «Счастье» получает своего «Кентавра» в конкурсе начинающих, и вокруг очень симпатичного молодого автора уже хлопочут агенты разных МКФ. Ничего не имею против, достоин. Но тоска по серьезному интеллектуальному кино, по пульсации мысли, по дельному приложению языка

киноискусства остается. Была, кстати, в конкурсе одна такая лента — оригинальнейший научно-популярный трактат И.Алимпиева «Физиология русской жизни» об ученом Иване Павлове, но, видно, из-за сложности оценен и не был.

Однако стоп! Так мы на М.Литвякова всех собак навешаем, а перед родной документалистикой у него все же заслуг побольше, чем у других. Нам все кажется, что стульчик, на котором восседает директор фестиваля, — государственный и общенародный. Но межеумочное состояние, неопределенность *реального,* а не заявленного статуса, как у большинства руководителей многочисленных социальных и культурных фондов, вяжет по рукам и ногам.

Вот читаем в каталоге, на титульной странице, что фестиваль «Послание к человеку» аккредитован Международной федерацией ассоциаций кинопродюсеров (FIAPF, Париж). Это как понимать? Мол, М.С.Литвяков — самостоятельный и кредитоспособный продюсер? И может проводить собственную экономическую и культурную политику? Думаю, не выйдет. У фестиваля масса соучредителей, у каждого свое понимание кино, и большинство голосов несомненно одержит верх.

Из фестиваля в фестиваль и обаятельного директора, и всех участников гальванизирует одна и та же интрига: хватит ли денег, отключат за долги электроэнергию или нет, воспылает ли кто из питерских бизнесменов неожиданной страстью к неигровому кино или пусть даже к игровому?

•

По моим впечатлениям, фестиваль тихо и медленно «кентаврирует» в сторону своей игровой ипостаси. Есть ли это новая фестивальная лоция или просто зеркальное отражение происходящих в кино процессов — с твердостью ответить пока не могу...

Да и что ж можно иметь против конкурса анимации, тем более, что уровень последнего заявлен «оскаренным» «Гагариным» (режиссер А.Харитиди). И в фестивальном «романе» с королем Камбоджи есть свой симпатичный, хотя и рекламный сентимент. Уже не в первый раз Нородом Сианук присылает на конкурс свои кинопроизведения. И знаете, игровая лента «Власть, превращенная в пепел» (приз Оргкомитета фестиваля) далеко не последняя в этом разделе, во всяком случае, есть в ней и музыкальность, и изящество, и своя необычная сказочная интрига, неожиданным образом выводящая вдруг к политической, то есть документальной биографии самого автора. Более того, эта картина по-своему, по-восточному, внесла тонкий нюанс в палитру эротической темы, которой фестиваль никогда не чуждался. Вот и победительница из того же разряда — канадская лента «Не в такт» Каррет Линне.

Несмотря на заинтересованное участие королевской особы, так и осталась я при давнем своем предрассудке: игровые короткометражки — кинематограф бедных или начинающих, что и совпадает с понятием «дебютант». Какие планы строит на этот счет сам Санкт-Петербурский фестиваль, гадать не берусь.

И все ж на данный момент изначальный документальный дух победил-таки на «Кентавре», смирил его мятущуюся натуру примером замечательной, не имевшей никаких реальных соперников нидерландской ленты «Мать Дао — черепаха». Гран при у подвижника, у труженика хроникально-документального кинематографа — Винсента Монникендама.

Честно говоря, я пожалела, что это не наши школы демонстрируют подобный уровень документалистского мышления. Сожаление это связано с тем, что наше кино, имея огромный кинохроникальный материал, не может? не хочет? посмотреть на него заново, из новой исторической ситуации. А если и делает это, то плоско, начетнически, угождая близлежащей конъюнктуре.

«Перемонтажный» фильм Монникендама — пример смелого и честного исследования очень не простой главы в истории Голландии, а именно колонизации Индонезии. Режиссер пропустил через монтажный стол 260 тысяч метров архивной пленки 1912—1933 годов, представляющих собой пропагандистскую версию колонизаторского «рая» и, подобно археологу, расчистил эти кадры от имперской благодетельной фальши, показывая нелицеприятную сторону торжества «белой» цивилизации.

Горьким ей упреком звучат включенные в звукоряд ленты народные песни, стихи, сказания, образующие своего рода поэтико-исторический контрапункт. «Мать Дао — черепаха» — это мифологический образ Создательницы Земли, которой, похоже, остается лишь оплакивать судьбу своих сотворенных детей.

Эту картину на родине ждет, видимо, нелегкая судьба — народы всегда трудно переоценивают свой коллективный вклад в историю. Ну, а сам режиссер, снявший свой фильм-покаяние, воспитывает сегодня национально-кинематографические кадры в Индонезии. Своим денежным призом в пять тысяч долларов он распорядился красиво, благородно и уж точно в духе фестивального девиза «Послание к человеку», разделив его на приобретение техники для своего мастер-класса в Джакарте и на вспомоществование лучшему режиссеру-студенту ВГИКа.

Людмила Джулай

Группа поддержки

Роттердам-95

Присуждаемые в Роттердаме призы — местных голландских критиков, а также ФИПРЕССИ — определяют образ и настроение этого фестиваля. Кто, как не критики, способны (в идеале, но этот идеальный статус профессии культивируется здесь с ненавязчивым достойным тщанием) вывести в большой мир молодые дарования, неизвестные распорядителям больших фестивалей, дать им шанс хотя бы еще на одну картину? В Роттердаме идея свободных критических суждений — самых разных вкусовых предпочтений — стала общим местом. Не превратив при этом эстетическую терпимость в бесплодную банальность, но утвердив в качестве незыблемого профессионального принципа.

Роттердамские смотрины достигших зрелости претендентов — это не только многопрограммный фест. Можно сказать, что фестиваль является своего рода «группой поддержки» малобюджетных фильмов, тоже ведь нуждающихся в поощряющем старте для будущей дистрибьюции. Он предусмотрительно сопровождается рынком кинопроектов, который, в свою очередь, вместе с Hubert Bals Fund поддерживает проекты режиссеров из развивающихся стран, то есть заботится о женихах — бедных-бедных, но здоровых. В 1995 году программа Роттердамского фестиваля включила двенадцать фильмов, сделанных при участии Hubert Bals Fund. Но здешний кинорынок не ограничивает свою деятельность только голландскими границами. В 1994 году на ежегодном кинорынке независимого кино в Нью-Йорке роттердамская команда представила девять своих проектов американским дистрибьюторам. Само собой, что и американские проекты нашли своих партнеров на кинорынке в Голландии. В этом году количество проектов увеличилось.

В такой сообщительности нет, конечно, ничего экстраординарного. Но поиск и привлечение инвесторов в кинопроизводство, о чем печется Роттердамский некоммерческий фестиваль, дорогого стоит еще и потому, что здесь не только знают о коллапсе, поразившем итальянскую, российскую, японскую кинематографии, но и надеются на сопротивление такому жизненно опасному состоянию. Разумеется, местная роттердамская политика не ставит перед собой амбициозных целей помочь всем страждущим и разрешить их проблемы. Но продвижение отдельных авторов, для которых любое финансовое вливание может оказаться решающим в их судьбе, здесь, в роттердамском феврале, выполняется как «закон зимовки».

Программа последнего фестиваля была столь разнообразна и расфокусирована, что в короткой заметке нет не только возможности, но и необходимости подробно рецензировать большинство фильмов (тем более что о многих из них, как, например, «Сквозь оливы» Аббаса Киаростами, «Королеве бандитов» Шехара Капура или «Королеве Марго» Патриса Шеро, «Искусство кино» уже писало). Прошедший фест, с одной стороны, включал фильмы классиков, впрочем, неравнозначных — Маноэля ди Оливейры и Романа Поланского, а с другой — режиссеров, подающих надежду, особенно у себя в отечестве, — таких, как Клер Дени и Ноэми Львовски, как независимые американцы Хэл Хартли и Лодж Кериган, настраивающих камеру в столь диаметральных направлениях и столь по-разному чувствующих итальянскую фактуру и традиции, как Джанни Амелио и Нанни Моретти. Ироничное, прихотливое, играющее в поддавки с масскультурой «Царство» (или «Королевство») Ларса фон Триера, свидетельствует не только о «влиянии» «Твин Пикса», но и о том, сколь еще не исхожена дорога телесериальной эстетики, если на нее вступает талант. Наконец, обладатели заветных «тигров» этого года Богдан Думитреску («Таласса, Таласса...») и Хэ Цзяньцзюнь («Почтальон») позволяют судить о неисчерпанных кинематографических возможностях, условно говоря, минимализма, когда психологические перипетии не отягощают щепетильно отстраненное от визуальных перегрузок повествование, как в фильме китайского режиссера (свою предыдущую, дебютную картину «Красные бусы» он снял в Роттердаме и получил за нее приз ФИПРЕССИ).

В Роттердаме-95 был представлен знаменитый франсузско-немецкий проект «Дети своего возраста» («Tous les garcons et les filles de leur age»), который осуществили десять французских режиссеров — Ассаяс, Тешине, Феррейра Барбоса и другие, — поставив фильмы в двух версиях, для телевидения и большого экрана, о своей юности и сквозь нее — о социальных кодах и даже истории музыки определенной эпохи. Вообще отношения с традицией, с прошлым, с историей кинематографических и тележанров, вдохновляющих новейших режиссеров на собственную, неслабую историю, показались мне самым интересным в программе последнего Роттердама. От памяти итальянского неореализма в «Ламерике» Амелио до роуд-муви «Талассы...», от «мыльной оперы» в «Царстве» до портрета друга, одиннадцать лет занимающегося «Улиссом» Джойса и тридцать лет не смотрящего телевизор, во второй новелле «Дорогого дневника» Моретти...

Впрочем, не в иронически-запоздалых открытиях обаяние Роттердамского фестиваля. Собирать, выискивая, вынюхивая где только можно то, что могло бы быть интересным, или хотя бы этот интерес стимулировать — его благородная незаносчивая традиция.

Д.Дондурей

Деньги давай! Деньги!

«Крок»-95

На Украине снимается все меньше фильмов и проводится все больше кинофестивалей. Собственно, то же самое происходит в России — различие лишь в масштабах. Так, в 1995 году в Киеве прошли международный фестиваль студенческих фильмов «Пролог», актерский фестиваль «Стожары», международный фестиваль анимационных фильмов «Крок» и, наконец, «Молодость», уже в третий раз — международный фест молодых дарований. Не состоялся (хоть и обещал быть) одесский «Золотой Дюк», но в 96-м он, кажется, в очередной раз возродится — дай-то Бог! Ну, и к тому же немалое количество всяких небольших региональных кинопразднеств...

Планировался еще и Всеукраинский кинофестиваль — в декабре, к столетию кино. Чиновники Минкульта придумали возродить и его, да только денежек от Минфина не получили. Последний стабилизирует финансовую ситуацию в стране, ему не до кино. К тому же Минкульт совершенно неожиданно ликвидировали президентским указом, заодно учредив новое министерство — культуры и искусств (человек со стороны может подумать, что прежде художественные ремесла там представлены не были; вся эта затея предпринята, видимо, только затем, чтобы без проблем вытолкать за порог десяток неугодных людей). Ликвидировали заодно и чиновников от кино. Начиная с 1988 года это уже четвертое изничтожение: Госкино — Минкульт — Госкинофонд — опять Минкульт — Минкульт искусств. То ли еще будет?

(Специально для россиян: наш опыт ясно свидетельствует в пользу сохранения кинематографа как отдельной отрасли.)

«Крок» — одно из немногих чудес современной культурной жизни на Украине. Государство в этот раз ничем и никак не помогло. Правда, в соседней державе отнеслись к этой затее благосклонно — Роскомкино выделил довольно-таки значительную сумму. Это и неудивительно, поскольку фестиваль, по сути дела, проводят две страны и две команды — украинская и российская. Нормальные дружеские, деловые отношения.

«Крок» — корабельный фестиваль, путешествующий по Днепру до Одессы и даже Севастополя. При этом он одаривает своим присутствием жителей приднепровских городов, так что некоторые черты всенародности в нем наличествуют. Но главное — это, конечно, профессиональная тусовка, где аниматоры имеют редчайшую возможность спокойно и сосредоточенно осмотреться, подумать и обдумать происходящее в их родимом королевстве. Размеренный корабельный быт этому всячески способствует. Хотя без негатива не обошлось — единственный и к тому же не очень качественный экран, некоторый перенапряг с программой конкурсных фильмов, куда напихали немало слабого и второстепенного... Впрочем, это и понятно — фестиваль, будучи вполне международным, вместе с тем представляется российско-украинским событием. То есть имеем как бы два «Крока» — всемирный и региональный. Так вот именно в последний включили едва ли не все, что произвели в анимации две страны за последние пару лет.

Что касается Украины, то уж точно практически все — исключая, разумеется, какую-то сугубо коммерческую продукцию. Оказалось, очень мало теперь делается фильмов в Киеве. Хотя анимация способна окупить себя... Но, увы. Нужны ведь продюсерские мозги, пока же в наличии только чиновничьи. Если в кинопроизводстве у нас в ближайшее время не произойдет каких-то серьезных перемен — загубят все. Вопли по этому поводу не помогут, нужны конкретные дела. А их как раз и нет. Зато слов и деклараций много. В дни, когда пишутся эти строки, творческая и не очень интеллигенция старше пятидесяти готовит конгресс, на котором, судя по всему, воззовут к совести власть имущих. В финале, наверное, обратятся к батюшке царю Леониду Даниловичу, дабы сжалился... Но, может, гораздо эффективнее тут были бы методы незабываемого батьки Боженко из довженковского «Щорса»? Помните, как выкатывает он на сцену оперного театра пулемет и наставляет на зал, где сидят «граждане буржуазия». «Деньги давай!» — кричит он люто. Впору добывать средства на пропитание подобным образом. Слова уж не помогают...

Словесная, декларативная смелость стала предметом весьма иронической ленты киевского режиссера Людмилы Ткачиковой «История одного поросенка», почему-то включенной в номинацию детских фильмов и в ней же получившей главный приз. Перед нами поросячий сон. Герой фильма, спасаясь от преследований одной королевской фамилии (в ее дворце он учинил настоящий шурум-бурум), вливается в сплоченные ряды морских пиратов. Здесь он обнаруживает настоящий флотоводческий талант и отчаянную смелость. Весть о его подвигах достигает ушей французского короля, и тот решается отдать за него свою дочь. Но новоиспеченный «адмирал» отнюдь не в восторге. Его условия: принцесса должна выучить родной ему язык Коломыи (это в Прикарпатье) и научиться печь тертюхи — иначе никак. Сказка скоро сказывается — вот уже королевская дочь возвращается с коломыйской стажировки, вполне освоив производство тертюхов и тамошнюю «говірку». После этого поросенок и сам отправляется в родные места, дабы насладиться изумлением своих земляков. Только не тут-то было — коломыйчане быстренько распознают под адмиральским мундиром поросячьи тельбухи. Под глумливые выкрики соотечественников поросенок и просыпается

на родимом подворье — с некоторым испугом в груди и жаждой немедленно чего-то поесть.

— Пойди, «покувикай» под хозяйские двери, — получает совет незадавшийся адмирал, — может, что и вынесут.

Подобные сны так обычно и заканчиваются — «кувиканням» под хозяйскими дверями. Смелые в снах и словах выстраиваются с миской в руках — может, что перепадет с господского стола? Надо ли говорить, о ком речь? Многие герои нынешней политической жизни Украины (и России, конечно) узнаются в поросячьем сновидении — лучше бы им не просыпаться никогда! Однако на финальных титрах мы снова увидим поросенка в адмиральском облачении во главе пиратского воинства, сон продолжается...

Неплохо выглядели и другие участники украинской программы, в первую очередь Наталья Марченкова с фильмом «День рождения Юлии» (этот режиссер с удивительным постоянством меняет стилистику своих работ) и Ирина Смирнова с фильмами «Кукла» и «Коза-дереза» (последний впечатлил оригинальной техникой живописи на стекле, особой ее изысканностью и вкусом).

И все же самые сильные программы были у англичан и россиян. Что и неудивительно. Англичане в последние годы — законодатели мод в мировой анимации. У россиян же появилось несколько молодых режиссеров, уже бросивших вызов лидерам. Достаточно назвать Алексея Харитиди, недавнего триумфатора Каннского фестиваля (его «Гагарин» победил и на «Кроке» — в категории фильмов протяженностью до пяти минут), и петербуржца Константина Бронзита, победителя наиболее престижного в мировой анимации фестиваля в Аннеси (его фильм «Свичкрафт» — или же «Искусство выключать свет» — вместе с другой картиной режиссера, «Пустышкой», был удостоен здесь Специального приза жюри). Их фильмы отличает стремление к яркой, непременно парадоксальной и предельно сжатой мысли, напрочь лишенной назидательности и прямолинейности.

Картина классика российской анимации Андрея Хржановского «Лев с седой бородой» победила в категории фильмов до тридцати минут. Сочиненная вместе со знаменитым итальянским сценаристом Тонино Гуэрро история дружбы циркового льва Амедео и его хозяина представляет собой как бы игру в Феллини, его мотивы, его стилистику (кстати, сейчас Хржановский и Гуэрро делают фильм по рисункам Феллини). Мастерство никуда не девалось, оно очевидно, и все же картина показалась затянутой и вялой, перегруженной закадровым текстом. Хотя вполне допускаю, что произошла некая аберрация зрения — контекст подействовал разрушительно...

Своеобразный сериал анимационных экранизаций оперной и балетной музыки явили собой фильмы «Лакме» Паскаля Рулена, «Рождественская фантазия» Людмилы Кошкиной (балет И.Стравинского «Петрушка»), «Кармен-сюита» и «Кармен-хабанера» польки Александры Корейко (замечательный по результату опыт использования техники цветного песка)... Именно из этой обоймы и был выбран победитель фестиваля — «Севильский цирюльник» москвички Натальи Дабижи, хоть это решение жюри и было слишком высокой, мне кажется, отметкой хорошему фильму. Язык анимации еще раз подтвердил свое удивительное родство и сочетаемость с языком балетного и оперного спектакля.

Англичане получили три первостепенных фестивальных приза. Один из них вручен уже хорошо известному фильму Дейва Бортвика «Секретные приключения Мальчика-с-пальчика», поразившего и сложнейшей техникой анимации, и изысканнейшей интеллектуальной игрой, которая, уверен в этом, еще не раз будет привлекать внимание киноманов. Очень понравился фильм Ника Парка «Неправильные штаны» — замечательным юмором и превосходной «игрой» персонажей. Гомерический хохот фестивальной публики вызвала картина молодого режиссера Фрэнсис Ли «О, Джулия!», получившая в итоге второй по значению Специальный приз жюри. Сексуальный контакт при помощи всевозможных приспособлений (типа механического мужского члена с контрольной лампочкой и накладных женских грудей) представлен как идиотическая эксцентриада современной цивилизации. Но юмор здесь вполне оптимистичен: несмотря ни на что, мужчина и женщина предаются страсти с огромным вдохновением...

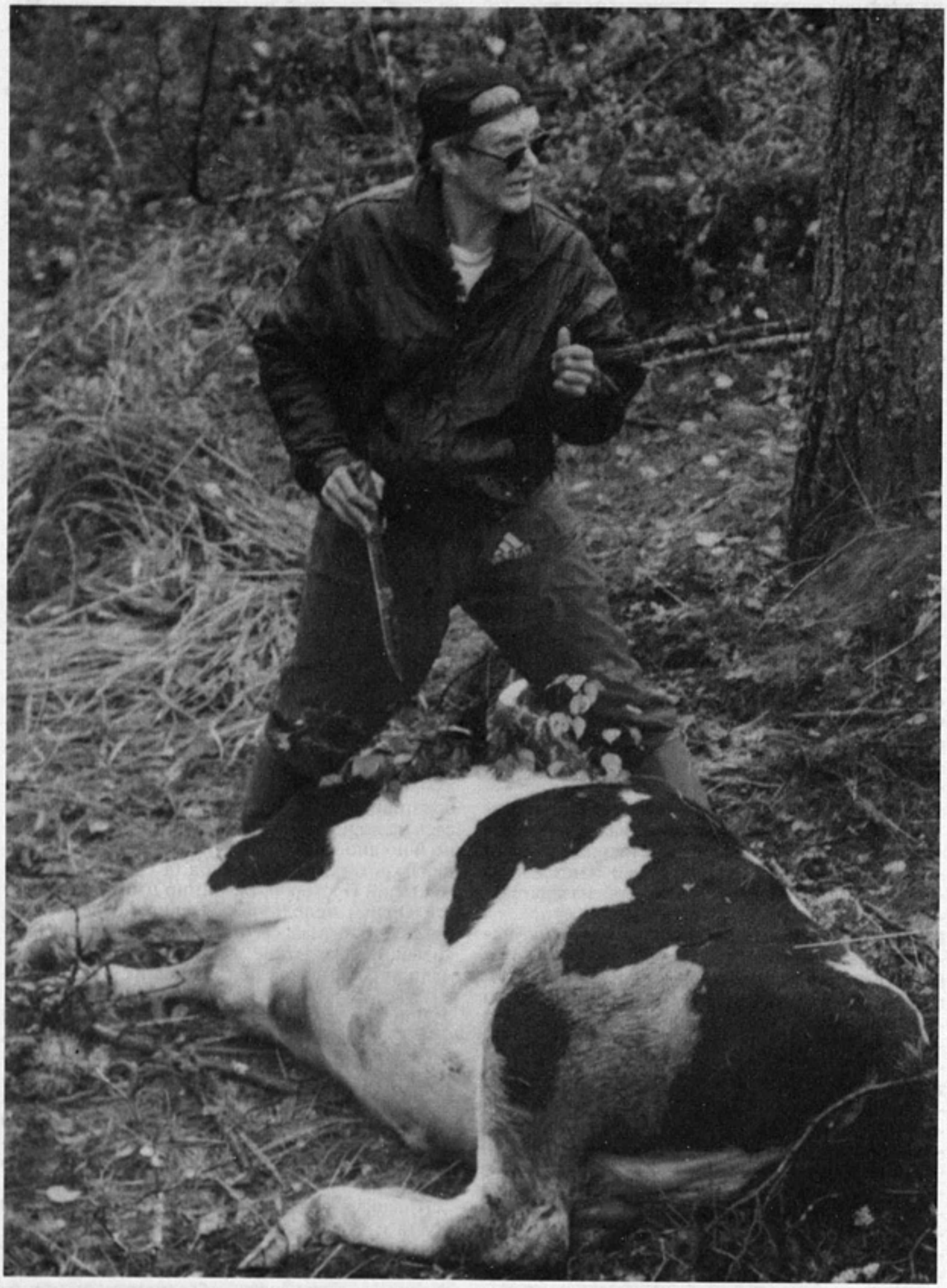
Каким быть «Кроку» дальше? — этот вопрос не раз дебатировался на фестивале. Сходить ли ему с корабля на сушу или плыть дальше? Как формировать программу? Ведь в нынешнем своем виде она утомляет эклектикой и большим количеством фильмов, уже завоевавших множество престижных призов, что не может не превращать «Крок» в подобие фестиваля фестивалей, фестиваля-ревю. Вместе с тем бо́льшая «фестивальность» ослабит возможности совместной лабораторной работы, которая, так или иначе, велась на борту теплохода «Генерал Ватутин» денно и нощно. Хоть и здесь не все ладно — потенциал критиков и киноведов (а среди них были Анатолий Прохоров, Владимир Дмитриев, Алексей Орлов) использовался явно недостаточно. Более того, оказалось, что аниматоры народ обидчивый, и даже легкие замечания они воспринимали чуть ли не как подкоп под их родимое искусство.

Проблем немало. Одно ясно — нужно любой ценой сохранить «Крок», который успел стать неотъемлемой частью нашей общей кинокультуры. Его делают люди вполне профессиональные и преданные кино. Им бы помочь. Деньгами прежде всего. Только обойдемся все же без батьковского пулемета — все равно он уже давно заржавел и, слава Богу, не стреляет ни по своим, ни по чужим.

(Специально для россиян. Не отрекаются любя! Пусть и дальше «Крок» будет нашим совместным детищем. Кроме всего прочего, так приятно плыть в одной лодке, то бишь на одном теплоходе, веря, что будущее будет светлым, что мы еще увидим небо в алмазах, что еще поживем и сотворим нечто эдакое...)

Сергей Тримбач

Киев



«ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОХОТЫ»

Автор сценария и режиссер А.Рогожкин. Оператор А.Жегалов. Художник А.Тимошенко. Композитор В.Панченко. Звукооператор Н.Астахов. «Ленфильм», Роскомкино. 1995.

Александр Рогожкин привез на кинофестиваль в Сочи свою новую картину «Особенности национальной охоты» прямо из монтажной — что называется, тепленьким. О фильме никто ничего не знал. Отсутствие информации и каких бы то ни было ожиданий сделали его безусловный успех сенсационным. Картина получила Главный приз Открытого Российского и стала лидером отечественного кино ушедшего года.

Сергей Добротворский

«И немедленно выпил...»

Когда много лет назад я поступал в Ленинградский театральный институт, далекие от искусства знакомые одобрили мой выбор: «Театральный на Моховой? Знаем. В начале улицы пивточка, рюмочная посредине, два ларька у цирка. На Пестеля в «Мороженом», правда, сухое, но тоже наливают...»

Не помню, читали ли мы тогда Венедикта Ерофеева, но его крылатую фразу, произнесенную на перегоне «Серп и Молот» — «Карачарово»: «И немедленно выпил...», — твердили часто и на разные лады. Не догадываясь при этом, что у тех же ларьков на Моховой толчется Сергей Довлатов — еще один наследник русской литературной классики, сберегающий традицию совести в сгустке похмельного стыда.

«Проиграть в наших условиях, может быть, достойнее, чем выиграть, — писал Довлатов. И добавлял: — В любой ситуации необходима какая-то доля абсурда».

«О, если бы весь мир, если бы каждый в мире был бы, как я сейчас, тих и боязлив и был бы так же ни в чем не уверен: ни в себе, ни в серьезности своего места под небом — как хорошо бы!» — так у Ерофеева.

С одной стороны, здесь выражает себя воспитанная социализмом черта — саморазрушение как неучастие. Почти по анекдоту: «Дикари привязали к дереву путешественника и договариваются натянуть его кожу на барабан. А он вырвался, схватил нож — раз себя поперек груди, раз — по голове... «Вот вам барабан! Вот!» С другой стороны, советская власть всего лишь обострила сугубо русское умение соединять несоединимое: полную замкнутость — с энтропией, самососредоточенность — с беспределом. И разжигание хаоса как способ избавления от клаустрофобии.

По слухам, Александр Рогожкин всерьез готовился экранизировать «Москву — Петушки». Вместо этого он сделал «Особенности национальной охоты», картину, как к ней ни относись, важную. По-моему, даже — этапную. Полуторачасовой анекдот о пяти мужиках, прихвативших с собой ружья, много водки и финского историка-охотоведа, есть, по существу, попытка портрета национальной души, аккомпанирующей звоном стаканов меланхолическому абсурду. С тех пор как охота перестала быть средством пропитания и выживания, она превратилась в сугубо философское занятие: своеобразный мужской спорт, где нет табели о рангах, а есть команда сплоченных единым желанием поскорее и посильнее «шаркнуть» по душе. Команду Рогожкин собрал с учетом главных амплуа русско-советских мужчин. Есть «официальный русский» — генерал в камуфляже с окурком сигары в зубах (А.Булдаков). Есть «новый русский» со сносным «бэйсик инглиш»(С.Куприянов), «старый русский» — философствующий инженер-технарь (С.Русскин), «казенный русский» — следователь МВД (С.Стругачев) и «фольклорный русский» — егерь (В.Бычков) с повадками Ивана-дурака в солдатской шинели и ушанке деда Мазая. Каждый представляет свой тип с некоторым избытком, гротескным сдвигом вроде кокетливой шелковой косынки на генеральской шее или сада камней, посреди которого медитирует с похмелья хранитель охотохозяйства. Потешной детали (черные очки и кожанка á la Збигнев Цыбульский не в счет) не нашлось разве что для итээра, но он сам по себе фигура настолько знаковая, что в дополнительном комментарии не нуждается.

Прежний замысел Рогожкина, однако, бесследно не исчез. В том, как мужики,

отложив арсенал, принимаются целеустремленно квасить, конечно, есть что-то ерофеевское. Там пьют и тут пьют. Там герой который раз собирается к зазнобе и который раз очухивается на вокзале в обществе сумасшедших ангелов; и тут охотники, по существу, так и не делают ни одного выстрела (вернее, делают, но лучше бы они не стреляли). И ерофеевскому двойнику, в принципе, все равно, при каком строе жить, и у Рогожкина мужики добровольно погружаются в деклассированную стихию природы, водки и душевной беседы.

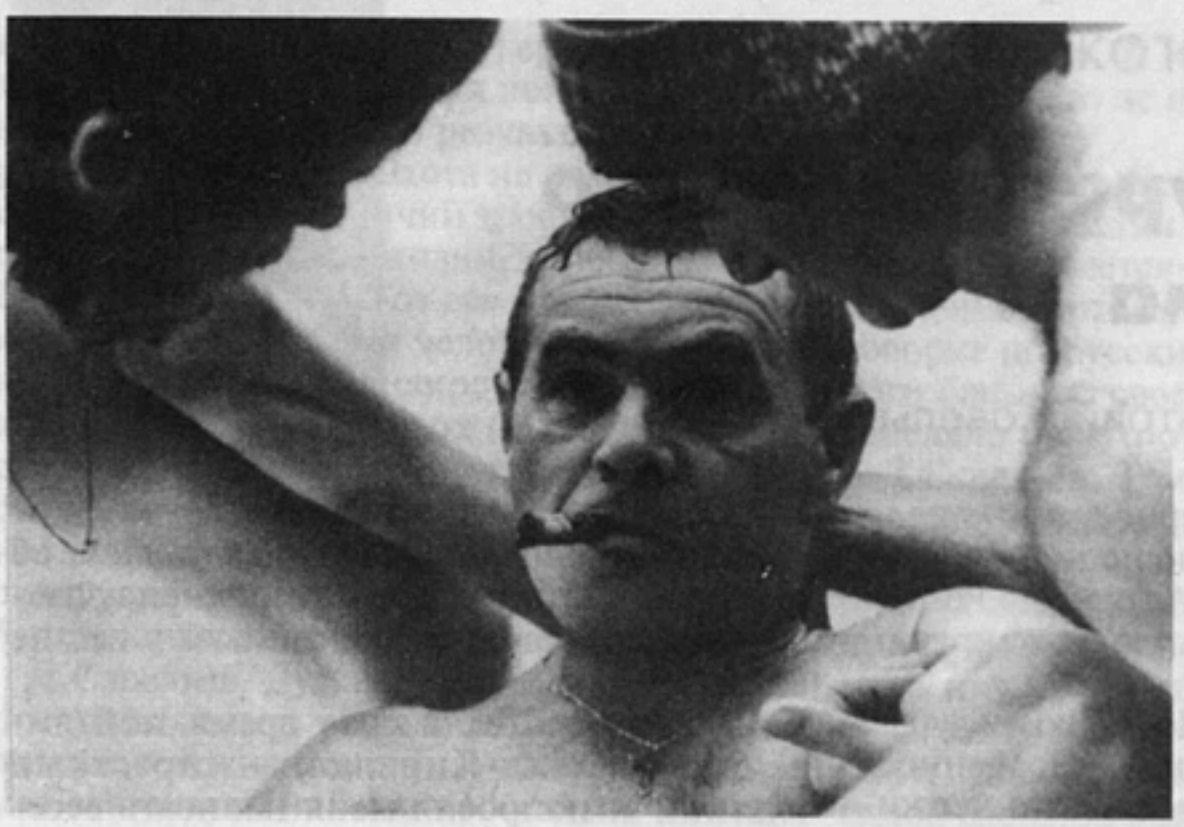
Тем не менее, случись Рогожкину взяться за первоисточник, я думаю, его постигла бы неудача. Персонаж «Москвы — Петушков» индивидуально трагичен. Он одинок в схватке с бушующими мирами, а потому восхитительно антинароден, неколлективен и даже брезглив (вспомним: Веничка никогда не «пукает», а отслуживший вертухаем Довлатов, сам оказавшись в тюрьме, страдает от необходимости публично оправляться). Ерофеев — автор. Его прямая экранизация была бы авторским кино, то есть в сложившемся отечественном и особенно ленфильмовском варианте — молитвой о спасении коллективной души и провозглашением собственной клаустрофобии мерилом абсолютной гармонии.

Одно время казалось, что Рогожкин принадлежит именно к такому типу ошалевшего от свободы российского кинохудожника, чье «Сверх-Я» исчезло вместе с идеологической цензурой. Лучше всего это видно на примере «Караула». В 1989 году газеты уже написали о деле Сакалаускаса и о нем уже был снят документальный «Кирпичный флаг...», неуставные отношения были у всех на слуху, но как их показывать в игровом кино, никто толком не знал. «Караул» снимался трудно. На него огрызались военные чины, его предавала анафеме «Красная звезда». Под покровом ночи со студии пропадали коробки с отснятым материалом... Несмотря на давление цензуры, режиссер сделал отличное кино о людях, истребляющих друг друга в угоду идиотским ритуалам. Но вот что характерно: едва действие выносилось за пределы вагонзака и опасность запятнать честь армейского мундира ослабевала, жестокая психодрама сменялась каким-то совсем другим фильмом. По снегу брел Христос в рубище, за окошком встречного поезда миловались лесбиянки. Создавалось впечатление, что это не герой, а сам режиссер высовывается наружу и, пока не загнали обратно, спешит высказать свои представления о красоте и духовности.

Настоящий разгуляй настал два года спустя. По моему глубокому убеждению, «Чекист» до сих пор может служить эталоном перестроечного безобразия на экране. Под видом исторической драмы толпы голых людей на экране полтора часа умирали в подвалах губернской «чрезвычайки». Причем режиссер не только не скрывал, но и навязывал зрителю откровенный эротизм происходящего. Подвал — слишком очевидная психоаналитическая метафора, чтобы толковать ее подробно, но сам факт того, что взбрыкнувшее подсознание избрало средой обитания расстрельный застенок, говорит о многом.

Ерофеев показал индивидуально-трагический срез национального абсурда. Рогожкин в «Особенностях национальной охоты» удачно нашел его массовые, мифологические черты. Ерофеев двигался вверх, Рогожкин пошел вниз и в результате выиграл. Выиграл уже потому, что фильм, подобный «Национальной охоте», вполне мог бы появиться при социализме. Не фактически, конечно, а, так сказать, ментально. Проверить это очень легко: в дословном пересказе картина абсолютно адекватно воспроизводит лексику какого-нибудь цензурного протокола. Например: «Наши соотечественники показаны нравственно разложившимися уродами, способными только на беспробудное пьянство. Под стать им и гость из дружественной Финляндии, который очень быстро оставляет попытки вразумить собутыльников и вместе с ними предается обильным возлияниям...» Могло такое быть? Конечно. Разница только в том, что при советской власти «Национальная охота» была бы картиной критической, а по нынешним временам выглядит почти апологетически.

Едва ли дело здесь в конкретных реалиях общего бытия. Разве вчера народ узнал, что милиция не брезгует водочкой на халяву? Всегда знал. Но «Следствие ведут знатоки» смотрел, и смотрел с пониманием и теплотой. Корова в бомболюке, конечно, экзотика. Но я сейчас пишу, а рядом лежит номер «Комсомольской правды», где сказано, что наши атомные подлодки приноровились возить картошку в



«Особенности национальной охоты». Генерал — А.Булдаков

районы Арктической мерзлоты. И ничего. Какое-то конструкторское бюро даже разрабатывает по этому поводу специальную прицепную баржу.

«Не пей! — предупреждала Империя. — По пьянке ты можешь обнять классового врага!» Интересно, что первые объятия с бывшим врагом совпали как раз с кампанией всеобщей трезвости. В дальнейшем сбылась мечта пьянчужки Венички: «Ни в себе, ни в серьезности своего места под небом не уверен более никто». «Товарищи» отменены, «господа» не прижились. Остались «мужики» — типовое обращение пьющих охотников, рыболовов, соседей по парилке и хоккейных болельщиков.

Комедия — «песнь толпы». Наличием комедии определяется здоровье кинокультуры, и именно поэтому хорошей постсоветской комедии еще не было. Прикроватный юмор у нас не работает, социальный гротеск отошел в прошлое. Кровавая клоунада «под Тарантино» наполняет повседневность, но даже самые горячие поклонники «Pulp fiction» понимают: на экране такое может разыгрываться только в стране, где полиция приезжает через полминуты после набора «911», а, отправляясь на встречу с продюсером, можно быть стопроцентно уверенным, что встреча состоится минута в минуту и что за минуту его не грохнут такие же «продюсеры».

Есть своего рода закономерность в том, что концепция комического, опирающаяся на неотменимые свойства национальной души, исподволь формируется именно на «Ленфильме». Именно «Ленфильм» пересидел неразбериху рыночных страстей, суету раннего бесцензурья, «чернуху», «духовку» и приватизацию. Именно «Ленфильм» дал своим режиссерам за казенный счет переболеть авторством и апокалиптическими канунами, тактично сохранив при этом дистанцию между «творцами» и «начальниками», без чего российский художник хиреет и чахнет.

Рогожкин сделал клаустрофобическую комедию о хаосе, восходящую к абсурдистской галерее прежних советских авторитетов и, вместе с тем, вполне претендующую на культовую репутацию сегодня. Со стороны может показаться, что культ ей обеспечен главным образом среди «совков» и «старых русских». Не думаю. Потому что кто такие «новые русские», как не одетые Армани и Версаче недавние мэнээсы и аспиранты, бывшие стройотрядовцы, шабашники и КВНщики, воспитанные на «Бравом солдате Швейке» и Остапе Бендере. Последнего, кстати, любили вовсе не за дух частного предпринимательства, а за то, что, повинуясь неукоснительному абсурду, великий комбинатор переквалифицировался-таки в управдомы.

Закончу еще одним личным воспоминанием. Совсем недавно я пересказывал «Национальную охоту», сидя в кафе на Манхэттене. Под конец слушатели, среди которых были наш обамериканившийся соотечественник, неравнодушный к России американец и даже один странствующий немец, вежливо усомнились: будет ли столь специфический русский юмор понятен зрителю других стран. Я полез было возражать, но тут вдруг сообразил, что впервые за десять лет мне ровным счетом наплевать, поймут или не поймут наш фильм за границей; как отнесутся к нему фестивальщики и что напишут по этому поводу газеты. Поняв это, я не стал спорить.

И немедленно выпил...

Александр Рогожкин

Краткий курс ненаучного коммунизма

Интервью ведет Дмитрий Савельев

Дмитрий Савельев. Наверное, вы успели заметить: для многих стало полной неожиданностью, что режиссер Александр Рогожкин сделал веселую и чистую по жанру комедию...

Александр Рогожкин. Во всяком случае, для моих друзей появление «Особенностей национальной охоты» не было неожиданностью. Наоборот, они говорили: «Все нормально. Наконец-то он снял то, что хотел».

Д.Савельев. Я имею в виду не столько друзей, сколько зрителей, которые знают вас по мизантропическому «Караулу», страшному «Чекисту». Да и своеобразный юмор «Жизни с идиотом» весьма мрачен, если не сказать больше...

А.Рогожкин. Это вы так считаете. А близкие люди всегда воспринимали меня как человека с веселым взглядом на жизнь. Поэтому они не удивились тому, что я снял комедию. Хотя комедия — слово плохое.

Д.Савельев. Чем же оно вас не устраивает?

А. Рогожкин. Плохое, потому что неточное. На самом деле я не считаю свой фильм комедией. То есть я хотел снять комедию по некомедийным законам. Я имею в виду стилистику изображения. Комедия предполагает активную актерскую игру на первом плане. Зрителю нужно видеть мимику актера, его пластику. А я стремился снять обычное, спокойное кино. Этакое научно-популярное по стилистике. И если говорить о жанре фильма — это краткий курс ненаучного коммунизма.

Д.Савельев. Вам не трудно расшифровать это жанровое понятие?

А.Рогожкин. Я понимаю, что это довольно нелепый тезис, который нужно объяснить. Во-первых, научного коммунизма у нас никогда не было. Зато ненаучный был всегда. По крайней мере в быту. Когда ты не думаешь о хлебе насущном, у тебя море водки и никаких проблем — это и есть «ненаучный коммунизм». Ну а «краткий курс» — это по привычке. Тень Иосифа Виссарионовича постоянно витает над нами.

Д.Савельев. Судя по словам друзей, которых вы процитировали, идея фильма об охоте как частном проявлении «ненаучного коммунизма» в быту возникла у вас не вчера.

А.Рогожкин. Да, в свое время мой директор Михаил Кирилюк — страстный охотник — попросил меня написать веселый сценарий про охоту.

Д.Савельев. Вы согласились и в основу сценария положили его охотничьи байки?

А.Рогожкин. Как раз большая часть его баек в фильм не вошла, потому что у него их бесконечное количество. Какие-то вошли и претерпели изменения, естественно. Когда Кирилюк прочитал готовый сценарий, тот ему жутко не понравился. Он представлял все иначе.

Д.Савельев. Словами героя популярного фильма он сказал вам, что «правды характеров нету»?

А.Рогожкин. Да, некоторая обида имела место. Но на самом деле все описанное в сценарии было не так уж далеко от действительности.

Д.Савельев. А вы сами — заядлый охотник?

А.Рогожкин. Я совсем не охотник.

Д.Савельев. А я слышал, что вы во время фестиваля в Карловых Варах купили себе охотничьи сапоги. Зачем, в таком случае, вы это сделали?

А.Рогожкин. Просто жарко было и мозги расплавились. В нормальном состоянии вряд ли купил бы. Правда, я несколько раз ездил с Кирилюком на охоту, чтобы посмотреть на этих охотников и понять, как все происходит. И мои предположения подтвердились: ни одна дичь не была подстрелена. То есть стреляли много, но мимо. И тем не менее остались очень довольны процессом.

Д.Савельев. Процесс возлияния имел место в таких же масштабах, как в вашем фильме?

А.Рогожкин. Почти в таких же. С небольшими вариациями: в фильме доставляют

недостающее спиртное на вертолете, а нам подвозили на лодке. Там я понял, что главное — это процесс без результата. Вернее, результат не важен. Охота не является способом добыть охотничий трофей. Это способ изменить образ жизни, отрешиться от бытовых проблем... Тот самый «ненаучный коммунизм». Русский человек всегда склонен излишне драматизировать свой быт и, когда получает возможность от всего освободиться, — это чистая в своем роде ситуация. Как на охоте или на рыбалке. Я нигде не слышал таких глубоких философских размышлений о жизни, как на рыбалке, когда сидишь с удочкой у воды.

Д.Савельев. Думаю, не ошибусь в своем предположении, что для съемок фильма о заповедной жизни в «ненаучном коммунизме» эта ситуация была воссоздана во всех деталях.

А.Рогожкин. Мы месяц с небольшим безвылазно жили на севере Ладоги. Это шхерный район на границе Ленинградской области и Карелии. Готовили завтрак, обед и ужин, вместе ели — дирекция это оплачивала. Настоящий «ненаучный коммунизм» — беспроблемное существование. И сами места с замечательным микроклиматом — не знаю, насколько удалось это в фильме передать. Их надо видеть. Мы поставили на хуторе флагшток, настелили мостки, построили навес — коробочку, в которой герои проводят большую часть своего времени. Все остались страшно довольны этой экспедицией.

Д.Савельев. Глядя на экран, чувствуешь, что актеры настолько довольны, что готовы провести в этой коробочке на хуторе еще не один месяц и отыграть еще не одну серию.

А.Рогожкин. Нет, это было бы уже сложно. После месяца накапливается усталость, особенно у актеров. Хотя в образы они вжились замечательно. Витю Бычкова все воспринимали как егеря: когда он входил в магазин, потенциальные браконьеры замирали. А когда мы снимали на Ладоге, то Бычков с Булдаковым и Вилле Хаапсало подъехали к каким-то местным рыбакам, чтобы узнать, где они находятся. Так те бросились в лес, побросали там ружья и вернулись с поднятыми руками. А потом долго не понимали, чего от них хотят.

Д.Савельев. Вы долго подбирали банду своих героев?

А.Рогожкин. Для большинства актеров я просто писал сценарий. Для Булдакова, Бычкова, Русскина и Гусинского.

Д.Савельев. А идея внедрить в эту компанию ничего не понимающего финна возникла сразу?

А.Рогожкин. Естественно. Сама история требовала участия человека, который ни во что «не врубается». С Вилли это было достаточно сложно, потому что он хорошо говорит по-русски. У него не было языкового барьера, своего рода стекла, которое отделяло бы его от остальных.

Д.Савельев. Тем не менее его абсолютное непонимание на экране вполне убедительно.

А.Рогожкин. Оно имеет очень простую причину: это единственный актер, которому я ничего не объяснял. То есть у него была одна задача: быть в кадре самим собой и существовать естественно. А для меня самой сложной была задача объяснить Вилли, что он все делает правильно и хорошо. Хотя он до последнего дня не понимал, что именно он делает.

Д.Савельев. Он не удивлялся такой странной режиссерской манере работы с актером?

А.Рогожкин. Не то чтобы сильно удивлялся. Но это вызывало определенное недоумение у него как студента театрального института.

Д.Савельев. Я думаю, что за время съемок он существенно расширил свои познания в русском языке.

А.Рогожкин. Когда он приехал поступать в институт, то не знал по-русски ни слова. Но за четыре года выучился очень прилично. А что касается неповторимых особенностей живого русского языка, то он и их знал наверняка. Может быть, только усовершенствовал свои знания.

Д.Савельев. Когда вы писали сценарий, то имели в виду именно его?

А.Рогожкин. Сначала я хотел снимать своего давнего знакомого — режиссера. Финского коммуниста. Но потом появился Вилли, и коммунистическое прошлое естественным образом ушло в сторону, так как герой стал совсем молодым. И я несколько изменил сценарий в расчете на него. А потом позвал на роль и его друга Сергея Куприянова, чтобы финн не был единственным молодым человеком в достаточно возрастной компании. К тому же они вместе в свое время поступали в театральный институт и давно знали друг друга.

Д.Савельев. Мне показалось, что именно Куприянову не удалось вписаться в компанию — он несколько в стороне.

А.Рогожкин. А он и должен быть в стороне — такова была его задача. Ковбой Мальборо в сомбреро. Отстраненный от всего. И Сергею по-актерски оправдать эту задачу было несложно: он и сам такой. Созерцатель, интроверт. Прагматик даже. В охотничьей среде такие люди существуют: они не то чтобы люди случайные, а просто партнеры на час, на два, на сутки. Не вписался на самом деле Семен Стругачев. Может быть, только с ним я ошибся. То ли он опоздал, то ли что-то произошло, но не вписался.

Д.Савельев. Он не вписался в компанию актеров или в компанию героев?

А. Рогожкин. Нет, по-человечески они все очень хорошо ладили. То есть просто подружились.

Д.Савельев. Они не были знакомы до съемок?

А.Рогожкин. Далеко не все, но «процесс пошел» очень быстро.

Д.Савельев. Для ускорения процесса они переняли опыт своих героев?

А.Рогожкин. Да, несомненно. Но я не был против, раз это помогало сближению. У них было четкое распределение функций: кто покупает, кто вносит в автобус, чтобы я не видел...

Д.Савельев. Разумеется, вы ничего не видели?

А.Рогожкин. Разумеется. Когда заходит первый актер и несет два пакета кефира, потом заходит другой и несет два пакета сока, а за ним заходит третий и ничего не несет, но у него все оттопыривается — трудно не понять, в чем тут дело. Но я же не буду взрослым людям делать внушение: мол, ребята, пить — это вредно. Я ведь не Минздрав России, чтобы предупреждать. Мне это не мешало — играли они трезвые.

Д.Савельев. Тем более что пьяным трудно сыграть пьяных.

А.Рогожкин. Пьяным вообще ничего сыграть невозможно. А играть пьяных — такой задачи вообще не было. Наоборот, сколько герои ни пьют, они должны оставаться трезвыми. Или делать вид, что трезвы. Я именно героев имею в виду. Кстати, один из актеров как-то немного выпил, и в результате сцена с его участием вообще не вошла в фильм. Пришлось его монолог перебросить другому актеру, потому что этот вышел из-под контроля.

Д.Савельев. Как удалось «не вписаться» Стругачеву?

А.Рогожкин. Не знаю, я ощущаю некоторую искусственность его присутствия, он должен быть больше внутри. Не получилось. Во время съемок мы вносили в сценарий поправки, чтобы эту искусственность оправдать. Обвинительный монолог Семена был первоначально гораздо больше по объему. Но вошел только кусок, к сожалению. Или к счастью.

Д.Савельев. Вы имеете в виду монолог, в котором его герой обвиняет сотоварищей в том, что они пропивают Россию?

А.Рогожкин. Да, мне необходим был всплеск человека, который вхож в эту среду, но чувствует, что искусственно к ней приближен, а на самом деле — оторван. И он пытается быть своим в этой среде, где он совсем не свой. Перед ним постоянно маленький барьерчик, который можно перешагнуть, выдавив из себя бессмысленный монолог о спасении России и вреде пьянства.

Д.Савельев. Причем — выдавив с похмелья.

А.Рогожкин. Естественно. Здесь еще и обида: я работаю у вас на глазах, и вы это видите. Я чиню лодку, которую вы повредили, а вы пьете-гуляете...

Д.Савельев. Будем справедливы — они зовут его присоединиться.

А.Рогожкин. Звать-то зовут, но не слишком активно.

Д.Савельев. А вы намеренно вложили монолог о пропитой России в уста человека по фамилии Соловейчик?

А.Рогожкин. Конечно, намеренно.

Д.Савельев. И при этом не допускаете, что профессиональные патриоты воспримут ваш фильм как грубый пасквиль на русский народ, который занят исключительно тем, что топит себя в водке?

А.Рогожкин. Мне это напоминает речь одного режиссера на худсовете после просмотра материала фильма. Не важно, кто это был, но сказал он примерно то же самое. А после этого я зашел в ленфильмовское кафе и увидел, что худсовет почти в полном составе пьет водку. Видимо, в качестве подтверждения своей позиции. Это они отдыхали так. А я не скрываю: мои герои — пьют.

Д.Савельев. Они не просто пьют. Они допиваются до такой степени, что финн смотрит в небо и вместо Луны видит Землю у себя над головой, а егерь срезает выросший в крапиве ананас.

А.Рогожкин. Важно не то, что он видит Землю, а его реакция: «У нас в Финляндии ее не видно». Что касается ананаса, то ничего удивительного — почему бы ананасам не расти в крапиве? У нас все может быть...

Канэто Синдо:

«Я вижу человека как часть природы»

Беседу ведет Георгий Капралов

Канэто Синдо — классик, почтивший XIX Московский кинофестиваль своим присутствием. Его фильму «Послеобеденное завещание», участвовавшему в конкурсе, жюри российских критиков единодушно присудило свой приз.
Интерес «Искусства кино» к фигуре японского мэтра понятен. Мы благодарны выдающемуся режиссеру за его согласие встретиться с нашим корреспондентом.

Встреча назначена в холле гостиницы «Савой» на пять часов вечера. Ровно в пять, минута в минуту, из лифта стремительно выходит Канэто Синдо. Восьмидесятитрехлетний патриарх японского кино, кажется, не чувствует своих лет: сопровождающие его пресс-секретарь, молодая актриса и ассистент едва за ним поспевают.

От имени своих коллег, объединенных в жюри российских критиков XIX Московского международного кинофестиваля, я поздравляю мэтра с присуждением ему приза кинокритиков России за фильм «Послеобеденное завещание». Синдо благодарит за такую почетную для него награду.

— У нас в прокате шли только два ваших фильма, участвовавших в Московских кинофестивалях, — «Голый остров» и «Обнаженные девятнадцатилетние» («Сегодня жить, умереть завтра»). Но мне довелось за рубежом познакомиться еще с несколькими лентами, в частности «Человек» и «Черные кошки в бамбуковых зарослях». За первую вас упрекали в натурализме, за вторую — в приверженности к мистике. «Голый остров» и «Послеобеденное завещание» — хотя их разделяют тридцать пять лет, около тридцати поставленных вами фильмов и более ста пятидесяти сценариев — позволяют, как мне кажется, усмотреть некий единый стержень в вашем творчестве. Как вы сформулировали бы, если согласны с моим наблюдением, содержательное сродство двух этих картин — несмотря на все их различия?

— Фильмы эти отражают, каждый по-своему, цель всех моих художественных исследований: человек, условия его существования, его взаимоотношения с обществом, духовный мир, любовь, жизнь, смерть — вечные экзистенции, но рассмотренные в их конкретике, исторической и бытовой. Философское осмысление понятий, тем, сюжетных коллизий в моих картинах основано на этих универсальных для искусства категориях, столь животворных и определяющих для нашей национальной культуры. Сколь бы приземленными, натуралистическими, как считают некоторые критики, или, напротив, мистическими, по мнению моих оппонентов, ни были отдельные мои фильмы, их своеобразие и единство объясняются выбранным мною углом зрения: я вижу человека как часть природы, как существо, помещенное в мир, в общество, где он обретает или теряет самого себя, радуется или страдает, проживает отпущенные ему годы и умирает...

Следование японской культурной и мировоззренческой традиции, верность национальным особенностям в этическом и эстетическом освоении реальности — для меня естественны и неотменимы. Скорее, я делаю это неосознанно. Подчиняясь внутреннему голосу, а не сформулированным законам творчества. Фильм для меня — продление нашей, моей собственной жизни за границы ее материальной повседневности.

— Простите за традиционный вопрос: как вы пришли в кино, у кого учились?

— Мои родители — крестьяне. Я рано осиротел. Запомнил мать, которая без конца носила на себе какие-то тяжести. Отца-молчуна. Эти впечатления в известной мере нашли отражение в «Голом острове». В годы войны я служил на флоте. Возвратившись к мирной жизни, работал на киностудии в Токио: начинал как художник,

потом испробовал, кажется, все возможные кинопрофессии, прежде чем стал сценаристом, а затем и режиссером.

Учился у всех, с кем работал. И много читал, используя каждый свободный час. Чтение показало, какие вершины доступны искусству, прежде всего литературе, которая, несомненно, опережала кинематограф в исследовании духовного мира человека. Отсюда мое пристрастие к экранизациям, главным образом, классики. Особое влияние на меня оказало творчество выдающегося режиссера Кэндзи Мидзогути. Меня восхищало его поразительное мастерство в передаче тончайших оттенков любви, сложнейших перипетий в отношениях мужчины и женщины.

— Когда вы познакомились с русским кино? Испытали ли влияние его мастеров?

— Очень люблю русские фильмы 20—30-х годов. Великого Эйзенштейна.

— Известно, что ваше увлечение изобразительным искусством нашло свое отражение и в создании фильма о гениальном Хокусае. Но вы отдали дань восхищения и классическому искусству театров Кабуки и Но. Как оно вам видится? Ведь это искусство, застывшее в условных формах, в то время как ваше кредо — реалистическое следование жизни во всем ее богатстве, неповторимости, изменчивости.

— Некоторые и Хокусая воспринимают только как виртуозного рисовальщика, не замечая, как он умел запечатлеть бегущее время, внутренние противоречия действительности, уловить преходящие мгновения ускользающей реальности. Столь же поверхностны распространенные представления о мертвенности искусства театра Кабуки и театра Но. Эти театры пережили эволюцию. Театр Но — более существенную, более заметную для зрителей. Изучать это искусство просто необходимо, притом не как нечто музейное. Лично мне важно постичь породивший их живой дух. Такое восприятие и переживание творений другого искусства помогают художнику, работающему в иной сфере, в его индивидуальных поисках. Не случайно Мидзогути, непримиримо боровшийся против театральной условности на экране, посвятил искусству Кабуки несколько фильмов. В подлинном искусстве Кабуки ничто не проходит бесследно, все дает свои плоды, меняясь и перевоплощаясь в меняющемся мире.

— В «Послеобеденном завещании» есть упоминание о том, что муж Томие — актер театра Но. А Томие играла когда-то в реалистическом театре, ставившем пьесы Чехова. И вот один из самых впечатляющих, поразивших меня эпизодов: старая Томие, впавшая в слабоумие и ни на что окружающее уже почти не реагирующая, откликается вдруг на предложение своей подруги, тоже бывшей актрисы, вспомнить репетицию чеховских «Трех сестер». И тут оказывается, что Томие не забыла ни одной реплики, ни одного слова, она может с точностью воспроизвести каждую интонацию сценического диалога. Такова сила искусства. Оно способно глубоко проникать в сферу подсознания, в ту область психики, что дольше всех сопротивляется увяданию и смерти. Поразительно, как работает на эту идею чеховская пьеса в предложенном вами на экране жизненном контексте.

— Чехов — высочайшая вершина драматургии. Его влияние на современное японское искусство огромно. И для меня он — великий учитель.

— Как известно, первым понял и нашел сценическую форму и стиль актерского исполнения для чеховских пьес Станиславский. В своей работе с актерами, которые играют у вас неопровержимо естественно — живут на экране, — вы опираетесь на достижения «школы Станиславского»?

— Да, эта школа для меня основополагающая, и я писал и говорил об этом не раз. Многие современные режиссеры в кино снимают актера, не давая ему времени на осмысление роли. У меня совсем другой принцип работы. И на съемках, и до съемок — за столом — я подолгу обсуждаю с актерами, как они понимают свои задачи, что за характеры у их героев, как они представляют себе их биографии и манеру поведения, поступки и любимые словечки, жесты, реакцию на окружающее, чувства, которые они испытывают в тех или иных ситуациях. При этом я даю актерам самим вжиться в образ, если с чем-то не соглашаюсь — стараюсь переубедить.

— Какие человеческие качества вы цените более всего?

— Верность, мужество, чувство долга, умение сострадать и прощать. И, конечно, упорство — в повседневном труде, в борьбе за существование, за свою свободу.

— В марте 1950 года вы вместе с замечательным режиссером Кодзабуро Ёсимурой, для которого вы тогда писали сценарии, ушли из компании «Сётику» и организовали Ассо-

«Послеобеденное завещание»

циацию современного киноискусства. Свой уход вы объясняли стремлением сохранить творческую самостоятельность, не поступиться совестью художника. Какова сегодня ситуация в японском независимом кино?

— Ситуация очень тяжелая. Могущественные кинокомпании, и национальные и — прежде всего — американские, имеющие возможность использовать многомиллионные средства на постановку эффектных супербоевиков, весьма ничтожных по своей художественной значимости, захватывают экраны. Кинематограф в этом смысле самое несчастное из всех искусств: оно сильнее других зависит от денег, от людей, которые в искусстве ничего не понимают. Никем не понятый художник — все равно художник. Не нашедший поддержки у сильных и богатых режиссер — просто безработный.

— *Какие у вас планы?*

— Хочу снять фильм о современной молодежи. Очень острая и тревожная тема... Если удастся осуществить проект, обязательно привезу фильм в Москву — к своему восьмидесятипятилетию.

Фестиваль — это фильмы. Прежде всего. Или — помимо всего. Бывает, они создают репутацию фестивалю, бывает — наоборот, фестиваль делает судьбу фильма. Хорошие, средние и плохие фильмы могут сложиться в программу и всей командой сыграть свою роль («обнаружить едва наметившиеся тенденции», «репрезентировать старый дискурс» или «новые парадигмы» — о, счастье критика, пишущего отчет о загранкомандировке), но могут в программу и не сложиться. Как не сложились, на наш взгляд, фильмы, показанные на фестивале в Москве. Фильмы мирового кинопотока, non stop проекции. Хорошие, средние и плохие. Мы выбрали среди них такие, о которых грех не написать.«Верх, низ, хрупко» («Не кантовать») Жака Риветта — разумеется, главная для нас картина — не попала в этот список лишь потому, что о ней (как и о «Ване с 42-й улицы») мы уже высказались («Искусство кино», 1995, № 10). Хотя к Риветту есть смысл еще вернуться.

Н.Зархи

В бою за лексическую честь

Картина валлийца Кристофера Монгера «Англичанин, который поднялся на холм, а спустился с горы» выглядела фаворитом фестиваля. Многие прочили ей Гран при. В результате режиссер получил приз от спонсора фестиваля — фирмы «Кодак» и приз Христианского жюри.

Кто не знает, как иной раз, листая мюллеровский англо-русский словарь, застреваешь в нем, как в тексте триллера. Нехитрое на вид слово распадается на неодолимое количество ладно бы смыслов, но частей речи. «Мягкий, текучий, твердоватый, неприступный, каменная стойка, неподкупный, изворотливый, боеприпасы, линзы подзорной трубы для подводного плавания, метрдотель со стажем (отслуживающий последний предпенсионный месяц)...» и т.д. Примерно в такую цепочку может выстроиться перевод того нехитрого слова, которое завело нас в мюллеровский словарь и в чаще его бросило. Вывод: англичане — люди «лексические», это их стихия, ей они предаются; грамматика и синтаксис остаются на заднем плане. Смысл строится только смыслом, а не правилами построения, и в этом — правила построения.

Вот это драматургическое естество островитянского сознания наполняет собой сюжет «Англичанина...».

В валлийскую деревню Ффиннон-Гарв прибывают английские картографы с целью произвести измерения горы с тем же названием. Однако она оказывается на несколько футов ниже, чем подобает быть тому, что на официальной карте выступает в статусе «горы», и теперь суждено ей вековать под именем «холм». Но патриоты своей малой родины идут на всевозможные подвиги и интриги, чтобы не допустить лексического унижения.

Пластическим выразителем идеи становится исполнитель одной из центральных ролей — Хью Грант. Так не бывает: черты лица его трепещут то ли как море под переменчивым ветром, то ли с каким иным импрессионизмом. Вся мыслимая и немыслимая растерянность перед детерминированным миром, причем тайная, внешне выдающая себя за полное согласие с существующими обозначениями и именами (хитрость: в фиксировании названий есть что-то метеорологическое — смыслы скорей всего меняются в зависимости от сгущения атмосфер), определяет развитие главного метасюжета фильма. Мимика Хью Гранта автоматически трактует действительность с маниакальной скрупулезностью и энциклопедичностью. И отголоски пуританского духа, заставившего в свое время правительство закрыть театры, как румянец стесне-

«АНГЛИЧАНИН, КОТОРЫЙ ПОДНЯЛСЯ НА ХОЛМ, А СПУСТИЛСЯ С ГОРЫ» («The Englishman Who Went Up A Hill, But Came Down A Mountain»)

Автор сценария и режиссер Кристофер Монгер. Оператор Вернон Лейтон. Художник Чарлз Гаррад. Композитор Стивен Энделмен. В ролях: Хью Грант, Тара Фицджералд, Колм Минни, Иэн Мак-Найс, Кеннет Гриффит. Parallax Pictures.Великобритания — США. 1995.

ния, просвечивают сквозь сентименталистскую открытость ощущений.

Жители деревни просят, а потом и заставляют картографов перемерить гору заново и отдаются идее ее искусственного наращивания. Они решили насыпать до недостающей высоты памятник героям войны (идет первая мировая) — правилами картографии допускается считать величиной горы расстояние от подножия до вершины искусственного строения в виде монумента. И в битву за лексическую честь вступают стар и млад, пастор и вероотступник. Рассматривая ситуацию с конфессиональной точки зрения, можно было бы говорить, что Слово играючи становится Делом, причем неотложным.

Любопытная стилистическая ситуация возникает по мере развертывания действия. Сначала мы видим традиционную британскую сельскую сагу, где «кругом одни Констебли», патриархальность и антикварность пространства накрахмалена автором, как для воскресного обеда, и уже это — основа для самоиронии. Впрочем, лирическая ирония больше связана с традицией XVIII века, с путешественниками Стерна, йоменами Голдсмита и завсегдатаями трактира Филдинга, чем с первой четвертью века XX, когда события, собственно, происходят. (Даже для описания «лицевой пантомимы» Хью Гранта оказывается как нельзя кстати определение, которое Локк (читаемый Стерном) дает единице продолжительности: «расстояние между появлением двух идей в нашей душе»; лицевые мускулы Гранта действительно отыгрывают появление идей как выходы танцоров в па-де-де. А его лирическая растерянность перед лексическими фанатиками «горы» (а не «холма») напоминает о том, что и Стерну был «особенно близок «стыдливый материализм» Юма с его скептическим сомнением в безусловных правах разума».) Тут хороша и уместна сама формулировка — «стыдливый материализм», которая кажется адекватной лирико-философской идее сюжета. В этом смысле фильм не лишен культурологической живописности (Стерн дает сюжету лирическую созерцательность, Голдсмит — психологические типы, Филдинг — драматургический темп).

Таким образом, характеры и драматургия задаются внутри жанра, там, где соединяются элегия и комедия нравов; но в какой-то момент сюжет вдруг начинает кубарем катиться то ли с горы, то ли с холма, рассыпаясь на разнообразные клише и складываясь в нехитрый пасьянс. Персонажи принимаются скакать из сатирической типажности в героику высокой трагедии, а оттуда — в бурлеск или (назовем его по-житейски) в «постмодернистскую пародию».

Так, трактирщик Морган, прозванный Козлом, вдохновляет своего давнего оппонента священника Джоунса на то, чтобы организовать паству в воскресный день носить песок на вершину холма. В разгар работы пастор уходит в мир иной прямо с тропы, по которой жители тащат кадки с песком. Священник тут же канонизируется, его хоронят на рукотворной вершине, мелодраматическая пара (составившаяся из молодого картографа и местной девушки) проводит первую брачную ночь у его могилы, чтобы на рассвете приступить к финальному замеру.

Иной усмотрит в подобном сюжетном повороте пошлость и распад эстетики, другой назовет это ее модернизацией. Третий определит «Англичанина...» как архаичную, но стилизованную комедию нравов, вписанную в изящную интеллектуальную фабулу новейшего времени и одновременно пестующую букет национальных традиций. Для автора, наверно, важно и то, и другое, и третье. Недаром на финальных титрах разворачивается фильм после фильма: оказывается, что в конце 30-х после очередного замера осевшая гора снова стала холмом, и по сию пору поколение за поколением вносит свой вклад в наращивание вершины Ффиннон-Гарва.

М.Дроздова

Возвращенная родина Йонаса Мекаса

Я вовсе не собираюсь сочинять Оду к Унынию, а лучше буду горланить, как утренний петух на насесте, хотя бы для того, чтобы разбудить соседей.

Генри Торо

В рамках Московского международного впервые в России были показаны лучшие фильмы американского экспериментального кино, представленного именами Майи Дерен, Стэна Брэкиджа, Брюса Коннера, Холлиса Фрэмптона, Питера Хаттона, Эрни Гера и других. Те самые работы, которые на родине их создателей подвергались запретам, те самые, на просмотры которых врывалась полиция.

Популяризаторами американского андерграунда в нашей стране стали немцы Эрика и Ульрих Грегор, что само по себе не странно, поскольку речь идет о фильмах, созданных в Мек-

«ВОСПОМИНАНИЯ О ПУТЕШЕСТВИИ В ЛИТВУ» («Reminiscences of a Journey to Lithuania»)
Автор фильма Йонас Мекас. 1971—1972.

ке киноискусства выходцами из разных уголков мира, в том числе и из Восточной Европы (киевлянка Майя Деренковская, ровесница Октябрьского переворота, ступила на берег Нового света в пятилетнем возрасте. Литовец Йонас Мекас, режиссер, кинокритик и неистовый вдохновитель «нового американского кино», прибывший в Нью-Йорк в качестве перемещенного лица после второй мировой — в двадцать семь).

Фильм «Воспоминания о путешествии в Литву» достаточно четко выражает романтическое мироощущение и характерные противоречия «странника поневоле», удивлявшего друзей частой переменой эстетических и синефильских пристрастий. То певшего дифирамбы французской «новой волне», то призывавшего учиться у английских поэтов-романтиков. И так до бесконечности. «Воспоминания...», равно как и «Уолден» (1969) или «Потери. Потери. Потери» (1975), снятые в жанре экспериментального «дневникового» фильма, это вкусовое непостоянство выявляют достаточно ярко.

«Дневниковый» фильм вырос из двух специфически американских феноменов, без которых вообще невозможно представить себе «новое американское кино», начиная с 40-х годов, когда оно возникло с первыми работами Майи Дерен, и до 70-х, когда оно подошло к закату. Эти два феномена — поэзия битников и абстрактный экспрессионизм в живописи. Аллен Гинзберг и Грегори Корсо выражали гнев, возмущение, отчаяние с помощью сумбурного верлибра, обращаясь к читателю от первого лица. Художники Джексон Поллок, Арчил Горки и Марк Ротко выражали свое внутреннее состояние сумятицей абстрактных геометрических фигур. Для раскрытия авторской индивидуальности «дневниковый» жанр в экспериментальном кино пришелся как нельзя кстати, в особенности для его создателя, жаловавшегося, что к этой форме он пришел «от отчаяния», — энергичный критик, продюсер, сценарист и прокатчик почти не находил времени для съемок даже небольших кинозаметок, похожих на тетрадные записи, не говоря уже о монтаже (недаром многие его фильмы датируются с огромной временно́й разницей, как, например, «Прости...» (1955—1975).

Три части «Воспоминаний...» — попытка обрести гармонию путем визуального возвращения прошлого. Согласно Мекасу, «вести кинодневник — значит реагировать (с помощью камеры) немедленно, сейчас, сию минуту: либо вы получаете образ сейчас, либо не получаете его вообще. Снова вернуться и переснять означало бы делать заново, будь то постановка событий или чувств. Чтобы получить образ здесь и теперь, нужно освоить свою технику: ведь ей придется фиксировать реальность, на которую я реагирую, а также мое внутреннее состояние (равно как и воспоминания), пока я реагирую».

Но монтировать уже запечатленное — и пережитое — легче. Первая часть фильма включает в себя опыт перемещенного лица (статус эмигранта, оказавшегося вне родины и получившего гражданство в результате мировых катаклизмов, Мекас воспринимал почти мистически, как некий перст судьбы, направляющий его жизнь). Чередуются эпизоды встреч литовских эмигрантов, друзей Йонаса, сцена покупки первого «болекса», панорамы улочек Бруклина, перемежающиеся со стильными киноэтюдами, по эффектному освещению и композиции напоминающими художественную фотографию. Ключевой прием здесь традиционен для американского авангарда; вспомним почти немые постановки «Ливинг тиэтра» или минималистскую музыку Джона Кейджа — разделение звука и изображения. Контрапунктом кадрам с вполне американизировавшимися «перемещенными лицами», их пением и вечеринками идет тревожный авторский комментарий: «Они казались мне грустными умирающими зверьками в месте, к которому они не принадлежали, в месте, которое они не признавали своим... Мы начали путь домой с той минуты, когда уехали, и мы все еще в поисках дома, я — все еще на пути домой». Для знающих биографию Мекаса в этой части угадываются отсылы к тем трудным годам, когда братьям Адольфасу и Йонасу довелось перепробовать работы грузчиков, упаковщиков, рабочих у конвейера в литовском гетто Бруклина.

Вторая часть, «100 мимолетных впечатлений от Литвы», каждый коротенький эпизод которой предварен цифрой, словно возрождает прошлое в настоящем: после почти тридцатилетнего отсутствия братья возвращаются домой, в литовскую деревню, встречаются со старушкой матерью, братьями, сестрой и соседями. Единение людей, родных или близких по духу, за трапезным столом — лейтмотив почти всех «дневниковых» фильмов Мекаса. Ритуал принятия пищи для режиссера почти сакрален. Восьмидесятичетырехлетняя мать бодро управляет хозяйством, творя свою маленькую вселенную, которую заново́ открывает блудный сын. Сценки из сельской жизни сменяют друг друга в этой залитой летним солнцем и насыщенной сочной зеленой листвой части, выстроенной как фрагментарный, дробящийся, бликующий коллаж с кадрами то ускоренными, создающими «смазанное», почти импрессионистское впечатление, то в рапиде. Романтическая музыка Чюрлёниса, композитора и живописца, написанная в 1910 году, привносит утраченную гармонию, разламывая оппозицию контрапункта «звукоряд — изображение».

Кинодневник, ведущийся от первого лица, требует присутствия в кадре автора — с этой задачей справляется Холлис Мелтон, жена Йонаса, вносящая в картину элемент семейности.

Мекас констатирует невозможность возвращения утраченного рая и оживления прошлого. Дом не обретен, каким бы близким и милым он ни казался. Впрочем, где он, этот дом?

Режиссеру претит подавление индивидуального, характерное для тоталитарных государств. Однако Америка для него — такая же нивелирующая империя, как и Советский Союз. «Я ненавижу большие нации, большие горы, большие войны», — говорит он в «Уолдене». История о том, как двадцатидвухлетний Йонас покинул дом, спасаясь от гестапо, разыскивавшего его за издание подпольного антинацистского листка, в «Воспоминаниях...» повторяется несколько раз. Однако в фильме нет никаких политических оценок того, что сделали союзники в Ялте с его малой родиной (хотя в печати он недвусмысленно высказывался по этому поводу). О послевоенной жизни Литвы упоминается с некой грустью, антиколхозные настроения братьев и матери видны явственно, но имя Сталина не упомянуто ни разу. Впрочем, в 1971 году, когда снимался фильм, и в 1972-м, когда он был сделан, любого рода политические комментарии фильма могли иметь неприятные последствия для семьи Мекасов, честных и трудолюбивых колхозников советской Литвы. Не помогла бы даже и нарочитая аполитичность основателя нью-йоркского кинокооператива. (Сам режиссер вспоминал случай, когда в 1961 году агент ФБР обвинил его в получении финансовой поддержки от советских секретных служб.)

Если невозможно обретение дома ни в прошлом, ни в зыбком и жестоком настоящем, то домашняя гармония и устойчивость возможны в искусстве и связанных с ним деяниях. Об этом — третья часть фильма. Неподалеку от Гамбурга, по пути в Вену, братья посещают лагерь и фабрику, где им пришлось помытариться во время второй мировой, где их подвергали физическим наказаниям. Впрочем, особенного трагизма в этой встрече с прошлым нет.

В Вене автор снимает встречу четверых друзей: Петера Кубелки, австрийского экспериментатора, изобретателя концепции «метрического фильма», режиссеров Кена Джекобса и Германа Нитша и кинотеоретика Аннет Майкелсон. Йонас Мекас здесь в своем кругу — он спокоен и безмятежен, прошлое больше не тревожит его Братство международных экспериментаторов-интеллектуалов — его стихия. Географическая малая родина, куда он только что путешествовал, остается сокровенным воспоминанием.

Философ Генри Торо, бежавший в прошлом веке от своих чересчур прагматичных соотечественников на берега пруда Уолден, меланхолично заметил, что «прошлое не может быть воспроизведено», а «тетрадь или книга должны содержать отчет всех твоих радостей, твоего экстаза». Романтик Мекас, возродивший дневниковую традицию Торо в искусстве XX века, подтверждает мысли философа своей экспериментальной дневниковой элегией.

Андрей Хренов

Большая китайская жизнедробилка[1]

Не стану описывать пейзаж. Это вотчина путеводителей. Ландшафты фильма «Покоритель» свободны от метафорических игр постановщика: (Что не делает их менее прекрасными.) Вольный простор — шарм инородного. Неторопливый и обстоятельный исторический кинороман снят в умеренной цветовой гамме. Отличный от крикливой пестроты ширпотреба «китайских толкучек», «Покоритель» — кино «большого стиля», если принять за истину оппозицию: «биг стайл» — «фри стайл».

«Покоритель» — реконструкция реальных событий рубежа XVIII—XIX веков. Адепты секты «Белого лотоса» восстали против властей, но были покорены и изведены последними. Мужчины репродуктивного возраста — вырезаны, мальчики старше восьми — кастрированы, женщины, младенцы и старики — угнаны в отдаленную провинцию. Национально-освободительный обертон этой кровавой драмы сообщает, что сектанты были ханьцами (то есть собственно китайцами), а вот притеснители-угнетатели (включая императора и двор) — маньчжурами, хотя и ассимилированными изрядно. Белолотосовцы, впрочем, противились бы и единокровным властям. Их учение — микс идей профанного буддизма с элементами даосизма и конфуцианства. Еретики пугали народ концом света, обещали в случае победы над сильными мира период исторической благодати. В общем, «Белый лотос» — предвестие секты АУМ (до изобретения метро и отравля-

---

«ПОКОРИТЕЛЬ» («The Conqueror», по мотивам романа «Изгнание»)

Автор сценария Ван Чжэн Гуан. Режиссер Тэн Вэньцзи. Оператор Чжи Лэй. Художник Ян Гань. Композитор Чан Юйхун. В ролях: Чен Хун, Вэй Цзы, Лю Чжун-юань. Beijing Film Studio and Genesis Film Studio (Beijing). Китай. 1995.

[1] Сиречь — история. Синологические премудрости почерпнуты автором из книг: Поршнева Е. Религиозные движения позднесредневекового Китая. М., 1991; Переломов Л. Слово Конфуция. М., 1992.

ющих газов). Но есть в «Белом лотосе» особинка, странность: высшим божеством числилась матушка Ушэнлаому, персонаж женского пола с акцентированной функцией материнства-заступничества. На протяжении тысячелетий китайская культура в умствованиях и в быту отдавала предпочтение мужскому началу. При желании в «Покорителе» можно разглядеть противоборство мужского и женского.

Персонажи фильма легко расслаиваются на премьеров, вспомогательный состав и массовку. Доминирующих — двое. Красотка Сю Мэй персонифицирует непокоренный дух сектантов, Лю Цзесан, командир отряда, конвоирующего пленников, — символ и оплот «законной власти». Сю ожидает ребенка от казненного гуру и потому пытается бежать. Лю старается переделать еретиков, сохраняя по возможности человеколюбие в изначально негуманных, не им установленных правилах игры. Конфуцианское «жень» принято переводить, как «гуманность», «человеколюбие», но точнее, мне кажется, — «очеловеченность», ибо за термином кроется не нетерпение сердца, а дисциплина ума. Лю (безотносительно к его маньчжурским кровям) в сюжете — конфуцианская альтернатива общинной истине сектантов: «благородный муж» должен блюсти «жень», быть искренним и честным, преданным государю и государству, «ему отвратительны те, кто, обладая смелостью, не соблюдает ритуала». «Белый лотос» для Лю — фальшивый аккорд во вселенском напеве. Для белолотосовцев же формы мирских установлений неприемлемы как противные их небесным архетипам. Сектанты сопротивляются власти как таковой, ибо власть светских чиновников и функционеров ортодоксальных религий вступает в конфликт с их внутренней иерархией и общинной системой ценностей. Тут миру не быть.

«Покоритель» — эстафета самопожертвований. Сю Мэй страдает, чтобы сберечь драгоценного младенца (не только идеология — биология побуждает). Некий юноша избирает кастрацию, а не смерть, чтобы помогать Сю и ее ребенку; презираемый всеми, он завершает жизнь торжественным самозакланием. Восьмилетний мальчуган, перенеся предписанную кастрацию, превозмогает боль; он отпускает в вольный простор лошадей охраны и умирает поутру, облегчив побег сектантской мадонне. Мастер Ху, еретический политрук, ответственный за стойкость духа арестантов, приняв вину за бегство Сю Мэй, принимает и казнь.

Офицер Лю, чтобы залатать разверзающиеся бездны энтропии и хаоса, кончает своих пленников. (Мало ли их погибло за веру прежде, по наущению мастера Ху?) Для него эта казнь тоже акт самопожертвования, гражданского самоубийства. Он гробит карьеру, отказывается от венца «благородного мужа» ради установления порядка и гармонии, каковыми он их разумеет. Жестокость искупается самозакланием, которое есть повторение мифоустроительного деяния демиурга-первопредка. Фильм завершается многозначительной встречей колодника Лю с благополучной Сю и ее отпрыском, ради которого принято столько страданий.

Парадокс, но трагическим персонажем в фильме оказывается покоритель Лю, а не истязаемая массовка, не еретики-герои, чью боль снимает анестезия фанатизма. Лю ищет и сомневается, те — знают. Он явное подобие белогвардейских офицеров из старосоветского кино, пленников рефлексий, сминаемых фанатичной общностью победительных пролетариев. За этой фабульной конструкцией — столкновение личностных ценностей и ценностей массовых (корпоративных, классовых, клановых, общинных). Конфликт чести и долга (как свободного выбора) не случайно разрешается физической или гражданской смертью выборщика (см. также «Восхождение», «Проверку на дорогах», «Мятеж на «Баунти»): принятие возможности моральных альтернатив — уже отпадение от общинного древа. Назад пути нет, остается самозаклание.

Есть страны вечного лета. Китай — страна затяжной оттепели. «Покоритель» — любопытный образчик «оттепельного кино», кинематографа полимпсеста. Из-под узоров художнического своеволия просвечивают прориси идеологически выдержанных конструкций и структур, что сообщает подобным фильмам множественность толкований.

Возникают аллюзии. Мотив самопожертвования во имя убеждений излюблен киноискусством тоталитарных стран, основной его локус — революционные войны. Можно увидеть в фильме «Покоритель» историю самоопределения человеческой личности (как пригрезилось мне). Можно — аллюзии на китайский ГУЛАГ (еретиков и сектантов не жаловал и Мао). Можно, переименовав «Покорителя» в «Непокоренных», разглядеть национально-освободительный или вообще антитиранический подтекст[2]. А можно просто любоваться пейзажем. Степные раздолья — непреднамеренный противовес извечной людской несвободе (природа — культура...).

Сергей Анашкин

[2] В головах китайских революционеров и демократов нашего века белолотосовые еретики были функциональным аналогом пугачевцев-разинцев (в головах отечественных вольнолюбцев).

Пленэр для несчастливцев

Жизнь скоротечна. Она утекает меж пальцев, как смысл меж строк. Банальность громоздится на банальность. Словесный ряд разъединяет мыслительный слепок эмоции и ее витальный дух. Мне нравится фильм Майкла Блейкмора «Сельская жизнь». Но я разучился хвалить, приучившись злословить.

Режиссер Майкл Блейкмор раскланялся с критиками, самолично сыграв их отменно противного отставного коллегу. Пустозвон-словоблуд, импотент-сладострастник, имитатор духовности, сочинитель писаний «о том, что умным давно известно, а глупым неинтересно», экранный Вовси — своеобразная инкарнация чеховского Серебрякова, почтенного мученика нашего ремесла.

И в раскаленной Австралии, и в промозглой российской глуши можно быть одинаково смешным и совсем непристойно несчастным. Разность культур меняет тон, ритмические узоры русской мелодии, но не способна убить ее суть. Нечто такое, что без водки растравляет загрубелую душу. Майкл Блейкмор привил русский текст к дереву австралийского быта (стык культур по методу Куросавы). Получился диковинный, но жизнестойкий гибрид.

Отчего в суматошные годы сумасшедшего века снова и снова реанимируют неторопливые драмы Чехова? Автор, в сущности, безысходен и жесток (что неведомо лишь неистребимым серебряковым), в текстах его нет отмычек-рецептов «как обустроить жизнь». И «оптимизм» его, если вглядеться, — бытовой стоицизм, упрямство невзрослеющего подростка, внерелигиозная аскеза. Репертуарный русский классик дал актуальную картину мира — зеркало новому веку: описал череду явных и скрытых, но неизбывных несчастливцев и неудачников, населяющих хронотоп, где Бог поминается, но отсутствует. Вот ключ к страдательности сего мира. Иного не явлено, иных не дано. Обезбоженность и горемычность таятся за прибаутками и перезвоном кастрюль. Это унисон дисгармоничной эпохе. «Темно и тоскливо кругом». Но скука реальности усмиряет страх перед ней. Равнодушный поток обыденщины объемлет все судьбы, все вожделения и обломы. Рефлекторные ласки ближних утишают боль от несовершенства бытия...

Давно замечено — в пересказе «Дядя Ваня» уподобляется мелодраме. А за ней брезжит фарс, водевиль, комедия масок (старый муж, разборчивая красавица, плаксивый влюбленный, удачливый кавалер). Чеховская пьеса в предчувствиях, аллюзиях, атавизмах содержит тысячелетнюю историю европейского театра: от мистерии до модернистской драмы. Известно, сценические опусы Чехова — реакция протеста на канон «ладно скроенной пьесы». Но в редуцированном виде отторгаемая традиция присутствует в «Дяде Ване». Посему и возможна ее реконструкция-реставрация.

Майкл Блейкмор, режиссер по преимуществу театральный, адаптируя «Дядю Ваню», вычленяет то, что родственно классической англоязычной драме и, добавим, англоязычному роману. Памятуя, что Чехов не был «сушеной воблой», Блейкмор раскрепощает смеховое начало. Жестче сконструирован конфликт, коллизии вызревают и разрешаются на глазах. Введена обширная экспозиция, очерчена рама (приезд-отъезд), краткие реплики развернуты в обстоятельные эпизоды. Материал разбух, начальной сцене первоисточника соответствует едва ли не макушка фильма. Действие передвинуто в пространстве (Новый Южный Уэльс) и во времени (рубеж 1910 — 20-х годов).

Актеры зачастую обращаются к привычным амплуа. Грета Скакки (Дебора — Елена Андреевна) и Сэм Нил (доктор Эски — Астров) ведут вполне традиционное адажио премьера и примадонны. Ранние следы увядания на прекрасном еще лице Скакки прибавляют трогательности героине и сообщают дополнительную мотивировку фабуле: роман с доктором Эски — запоздалое стремление женщины с не очень счастливо сложившейся судьбой взять от этой жизни свое.

Пиком адюльтера у русского классика был поцелуй в щеку. В фильме герои решаются на более тесный телесный контакт. Но финал их отношений тот же, что и у чеховских несчастливцев. Режиссер вводит мотив удаленности коло-

---

«СЕЛЬСКАЯ ЖИЗНЬ» («Country Life», по мотивам пьесы А.П.Чехова «Дядя Ваня»)

Автор сценария и режиссер Майкл Блейкмор. Оператор Стивен Уиндон. Художник Лоренс Иствуд. Композитор Питер Бест. Звукооператоры Бен Озмо, Фил Джадд, Гэри О'Грейди, Кэрен Уиттингтон. В ролях: Сэм Нилл, Грета Скакки, Джон Харгривс, Керри Фокс, Майкл Блейкмор Гуги Уизекс и другие. Dalton Films Pty. Австралия. 1994.

ниального рая от метрополии как основание для отмены хэппи энда. Дебора — англичанка, ее супруг Александр Вовси — изрядно обританившийся австралиец, ее неслучившийся любовник Макс Эски — австралиец укорененный. Призрак европейского дома пересиливает властное притяжение сельского мачо, отравляет благодать руссоистского пленэра. Отторжение чужеродной почвы скрепляет безлюбовный брак.

В то же время экологические тирады доктора Эски — откровенная декларация австралийского патриотизма. Иван Войницкий — Джек Диккенс (Джон Харгривс) и Соня — Салли (Кэрри Фокс) сыграны в духе почти хемингуэевского канона. Салли скачет верхом и собственноручно стрижет овец, Дядя Джек — лучший стрелок в округе... Оба они сильные люди с крепкими нервами, обреченные, несмотря на разбитое сердце и несложившуюся жизнь, вести нескончаемую схватку с природой. В горчайший миг крушения надежд дядя Джек и Салли «насаживают новый сад», заменяя британские розы туземными дичками. «Вся Австралия — их сад»: обретение контакта с обживаемой почвой дает иллюзию победы над одиночеством, приобщенности к роду, массе, нации, обозримой вечности. Это питает оптимизм становящихся культур. Чтобы было что вырубать потомкам, до́лжно кому-то обустраивать сад...

Сдвиг во времени также оказывается весьма существенным для фильма. Эпоха после окончания первой мировой войны не только обосновывает характеры и ситуации: скоропостижное замужество Деборы, почвенничество и пацифизм доктора Эски, вспышки агрессии юных ветеранов... Война — точка смены исторического ритма, слома бессобытийности. Тема фильма — *надежда — крушение — принятие наличной реальности,* — разложенная на голоса, отыгрывается как главными, так и второстепенными персонажами — юношами «потерянного поколения» (генерации, оставившей памятный след в литературе, живописи, кинематографе разных стран). Мажорный аккорд — первые шаги молодого инвалида — ненавязчивая метафора возвращения к жизни.

Майкл Блейкмор готовил свою версию «Дяди Вани» восемь лет. Пытался примирить костюмность и малый бюджет, «театральные корни» и «кинематографическую специфику», «фресковый размах большого стиля» с импрессионистическими частностями. Чужеземный быт потребовал переакцентировки исходного сюжета. Смена вех выдвинула элементы, которые наличествовали, но не доминировали в первородном тексте. Смех, эрос и почвенничество вдохнули в грустную историю победительное жизнелюбие и почти веамделишный, почти убедительный оптимизм.

Сергей Анашкин

История болезни

На первый взгляд «Состояние аффекта» Мики Каурисмяки — стопроцентно американский фильм. Задача, вероятно, так и ставилась: режиссер хотел снять картину на чужом, универсальном киноязыке, который люди во всем мире откровенно предпочитают своим национальным наречиям.

Однако какие бы мотивы ни лежали в основе стремления европейцев делать «настоящее американское кино» — эстетические комплексы, прагматичное стремление к успеху или просто необходимость заработать на жизнь, — полностью мимикрировать, слиться с голливудской средой им, как правило, не удается. В их американском киноязыке все равно чувствуется какой-то европейский акцент. И эти невольные непопадания, неправильности «произношения» — след иного типа сознания — сообщают фильмам, вроде «Состояния аффекта», своеобразный культурологический интерес.

В основе сюжета лежит реальная история.

«СОСТОЯНИЕ АФФЕКТА» («Condition Red»)

Авторы сценария Андре Дега, Мика Каурисмяки. Режиссер Мика Каурисмяки. Оператор Кен Келш. Композитор Маури Сумен. В ролях: Джеймс Руссо, Синда Уильямс. Oak Island Films Inc., Marianna Films Oy (Финляндия), ZDF (Германия), Pyramide (Франция). 1995.

Главный герой Дэн (Джеймс Руссо) — тюремный охранник, запертый в тюрьме, как в клетке, время от времени дает волю накопившейся агрессии и избивает заключенных. Начальство, естественно, недовольно: с испытательным сроком бедолагу переводят в женское отделение тюрьмы, где он вступает в сексуальную связь с заключенной Гиделл (Синда Уильямс), бывшей проституткой, связанной с мафией. В один прекрасный день девица заявляет, что беременна. Дэн, к тому времени уже уволенный, устраивает ей побег. Но, выбравшись на волю, Гиделл немедленно предает своего спасителя. Заканчивается все лихорадочной погоней и перестрелкой в аэропорту, где погибают и проститутка, и ее сутенер-мафиози. Дэну же удается спастись и эмигрировать в Мексику.

Визуально фильм практически неотличим от средней голливудской кинопродукции: глянцевое изображение, короткие планы, стандартный, «динамичный монтаж», отработанные способы манипуляции зрительскими эмоциями.

Здесь есть все, что нужно. Энергичная экспозиция, с первых кадров взвинчивающая напряжение до предела: обезумевший зэк, только что вынутый из петли, предпринимает попытку засунуть руку охранника под вращающийся диск электропилы — жуткий визг, брызги крови, потасовка, погоня, зверское избиение... Подробный бытовой фон, разработаный в духе американского «тюремного реализма». Любовная история, рассказанная в традиционной голливудской манере, с остановками «по всем пунктам»: первое знакомство, смутное влечение, взаимное узнавание, бурная страсть...

Сцена побега снята по законам хрестоматийного саспенса: Дэн вывозит подругу из тюрьмы на машине, замаскировав ее в багажнике среди всякого хлама; охранник на контрольном пункте просит открыть багажник, откидывает одеяло, и там, где мы ожидали увидеть голову девицы, оказывается баскетбольный мяч...

Все дальнейшее — также сплошная цитата: номер в гостинице, заказ билетов по телефону для миссис и мистера Джонсон... Ночные улицы, пустые кафе, погоня, тревожный отблеск огней на дверцах автомобилей, захват заложников, роковые выстрелы в гулком пространстве полупустой многоярусной автостоянки, распростертые тела, пятна крови на белом бетонном полу...

Но при всем том сама история никак не вписывается в канонические рамки жанровых структур, которые режиссер цитирует с усердием неофита. Наличие детективной интриги не влечет за собой со стороны главного героя никаких попыток расследования. Несмотря на элементы традиционной love story, характер чувств персонажей до конца не ясен: что связывает их — любовь, секс, голый расчет? Каурисмяки совершенно не заботится о том, чтобы расставить здесь точки над «i».

Поражает и абсолютное равнодушие режиссера к таким основополагающим для американской киномифологии вещам, как закон, право, добро и зло, преступление и наказание. Вся история разворачивается в каком-то исключительно неправовом, внезаконном и аморальном пространстве, но и это не становится в фильме предметом специального, акцентированного внимания, воспринимается как должное.

Фильм вообще о другом.

Тема заявлена в первой же закадровой реплике героя: «Мир делится на то, что снаружи и то, что внутри. Моя работа заставляет меня все время находиться «внутри». Тюрьма здесь — метафора социального подсознания, место, где заперты страсти и влечения, вытесненные из нормального общества. Охранник — представитель порядка в этом хаосе — олицетворение того начала, которое Фрейд называл «цензурой Я». Постоянное нахождение «внутри» — ситуация, мучительная для психики, — разрешается время от времени неконтролируемым прорывом его собственных подавленных импульсов. Каждый такой инцидент приводит к понижению по службе и, наконец, к окончательной утрате социального статуса. Лишившись работы, перестав быть охранником, переступив внутри себя черту социальной цензуры, герой получает возможность вдоволь подраться и пострелять и избавляется таким образом от мучительного невроза. Его финальная реплика: «К психиатру я так и не пошел...»

В основе фильма лежит прозрачная метафора тотальной деструкции: все внешние события прочитываются как метафора внутренних, и наоборот; один и тот же невроз терзает человека и общество. Именно поэтому Дэн не является по-американски полноценным героем — субъектом действия: не он добивается своей цели, но с ним... и помимо его воли нечто происходит. Именно поэтому отношения персонажей столь безличны — ими движут иррациональные влечения и неконтролируемые инстинкты. Именно поэтому стандартные голливудские способы киноповествования срабатывают здесь вхолостую.

Американское кино в целом построено на презумпции доверия к лучшему из миров, где разрешимы любые конфликты — социальные, межличностные, психологические. Трудно, на мой взгляд, найти идею, более чуждую американской киномифологии, чем идея тотального невроза, всеобъемлющей болезни цивилизации. Для этого мрачного, пессимистического европейского взгляда на мир язык среднего американского кино совершенно не приспособлен. Режиссеру явно нужен был иной ритм, не такой унифицированный монтаж, не такой заезженный набор фактур... В сущности, в распоряжении Каурисмяки был только один безусловно выразительный элемент — круглое здание тюрьмы Райкерс-Айленд, идеальное воплощение идеи порядка и тотального контроля, ожившая иллюстрация книги Мишеля Фуко «Надзирать и наказывать».

Возможности этого образа-символа режиссер использует довольно активно, снимая здание с разных точек, на крупных и средних планах. Однако для целого фильма этого — увы! — недостаточно.

«Состояние аффекта» — печальный случай наложения двух противоположных художественных систем, которые не попадают в резонанс и взаимно гасят, снимают, уничтожают друг друга. В результате фильм не вызывает энтузиазма ни у «простых», ни у искушенных зрителей. Видимо, овладеть языком Голливуда профессиональному режиссеру вовсе не трудно. Сложнее спрятать под этот «колпак» «все свои уши». Что тут поделаешь? Торчат!

Н.Сиривля

Без дистанции

Кино, ставшее предметом этой небольшой статьи, обрело в рамках фестиваля жестко локальный характер. Во многом из-за того, что было показано в первый день конкурсной программы. А это, по логике XIX Московского, вызывает сомнения в том, что кино из Сингапура видело много зрителей. Фильм является полнометражным дебютом режиссера, известного у себя на родине в качестве мастера фильмов короткого метража. «Продавец лапши» — русское название картины Эрика Ху. «Mee Pok Man» — оригинальное. Человек «ми пок» — рыбной лапши.

Три слова выброшены на экран. Красные на черном, аскетичные титры чередуются с яркими, мгновенно исчезающими картинами. Нарезанное мясо. Обнаженное тело женщины. Это реклама. Это лишившийся рассудка рекламный ролик. «Ми Пок Мэн» — броское название рекламируемого товара.

Потом красивая девушка делает себе инъекцию наркотика на полу туалета. В забегаловке, где торгуют лапшой, сидят за столиком проститутки. Что-то произошло с изображением, когда начался фильм: кино воздействует почти как любительское видео. Перенесение игровой реальности на экран теряет характер съемки, обращаясь в засъемку — в длящийся, словно по своей воле текущий репортаж. Девушка-наркоманка, возникшая в первом кадре, — не героиня. Герои — совсем другие люди. Это юноша — продавец и девушка, которая торгует так же, как и он, но торгует уже собственным телом. Ее сбивает машина. Торговец, скрывая возлюбленную от сутенера, прячет ее у себя, но девушку убивает единственный акт близости. В действительности же она продолжает жить, уже будучи мертвой. Юноша ведет беседу с мертвым телом. Каков смысл отличия живого человека от мертвого там, где не существует ничего и никого, помимо товаров разной степени необходимости?

Сюжет движется вперед, тогда как собственно фильм в определенный момент обретает движение назад. Брат героини начинает читать дневник сестры, которой еще предстоит умереть, и читает его от конца к началу. Первые строки этого дневника оказываются финалом фильма: это голос умершей за черным кадром. Она рассказывает о своем первом дне в школе.

Композиция, необычная своей восточной уравновешенностью, производит с фильмом странный фокус. Картина, закончившись в момент начала собственной истории, заявляет о себе как о картине несуществующей.

Полнометражный фильм, то лаконичный до элементарности, то взвинченно эстетский, — совершенно свободно способен позволить себе *не быть*. Он предлагает себя зрителю в первом своем качестве — в почти физически ощутимой подлинности изображения. Подлинности, недостижимой в документалистике, ибо документалистика разделяет событие и киноматериал. Странное «видео» сингапурского режиссера по сути есть сверхдокументалистика: изображение, слитое с историей страданий, приобретает абсолютную актуальность. История тех или иных людей устраняется внутри него. Остается сама трагедия, которая внезапно обнаруживается на расстоянии вытянутой ладони от зрителя.

«Ми Пок Мэн». Примечательная рекламная формула. Но фильм ничем не торгует. Как не

«ТОРГОВЕЦ ЛАПШОЙ» («Mee Pok Man»)

Сценарий Фунг Ю-Ли. Режиссер Эрик Ху. Оператор Хо Ёк-Вэнг. 27 Productions. Сингапур. 1995.

желали для себя никакой выгоды «Дикие ночи» Сирилла Коллара, создавшего в 1992 году свой первый и последний полнометражный фильм. Его «исповедь в стиле клипа», протекающая в свободном ритме словно бы вне собственного сюжета, производила в тот момент впечатление канонического кино, подвергшегося агрессивному внедрению «низких» телевизионных жанров. В то время как она, виртуозно смонтированная и погруженная в обстановку разламывания, исчезновения истории, — максимально органично реализовала свои собственные задачи. Задачи, неотделимые от личности автора, стремящегося перейти объективную грань киноизображения. Первой же из этих задач, вбирающей в себя остальные, было не что иное, как стирание фатальной для кино дистанции. Дистанции между «смотримым» и смотрящим, между изображением и зрителем.

Осмысленное не механически, но естественно вышедшее на уровень эстетики, такого рода желание в самой сущности не может не противопоставить себя тем принципам авторского поведения, с которыми все прочнее срастается понятие современного кино. Консерватизм на уровне авторского устремления и спекулятивная настроенность на уровне запечатленного факта — неизменно поддерживают идею зрелища. Поскольку отсутствие четкого разделения Экрана и Зрителя лишает кино перспективы осуществления своей изначальной функции — манипулирования.

Ю.Скрамтаева

Лягушки из отстойника

Режиссер «Убить Зои» Роджер Эйвери — один из авторов сценария легендарного фильма Квентина Тарантино «Бульварное чтиво». Тарантино — исполнительный продюсер фильма Эйвери. Поэтому стиль картины, как истинно постмодернистского произведения, представляет собой экземпляр «школы тарантинизма» (один критик даже злобно назвал его, перефразируя название другой эмблематичной ленты, «Reservoir Frogs» — «Резервуарные лягушки», а самого режиссера — верным прихожанином церкви Тарантино). Однако на этот раз мы имеем дело не с «разноцветными мистерами», а с живописной шайкой не то бандитов, не то окончательно свихнувшихся гошистов-экспроприаторов. Это уже персонажи современного французского культового фильма типа «37,1 по Цельсию» Жан-Жака Бенекса («Бетти Блю» в американском прокате) или «Подземки» Люка Бессона, из которых непосредственно и пришел Жан-Хью Англад, играющий у Эйвери одну из главных ролей.

Как постмодернистское произведение фильм представляет собой наполненное аллюзиями интертекстуальное пространство, причем имеется и прямая врезка «в действие» из «Носферату...» Мурнау, под его телевизионный аккомпанемент Зед и Зои занимаются любовью в самом начале фильма. Трудно сказать, насколько уместен этот образчик параллельного монтажа, восхитивший поклонников-тарантинистов. Подозреваю, что определяющую роль сыграла прелестная грудь Жюли Дельпи на длинном крупном плане. Из прочих постмодернистских включений запоминается эпизод осады полицией бандитов в банке, отсылающий к соответствующим кадрам «Собачьего полдня» Сидни Люмета.

В целом фильм выстроен экспрессивно, жестко, но при этом невнятно, в духе французской постмодерной «стильности», впрочем, в такой же степени и «современной» — «модерной». В сущности, Эйвери ничего не изобрел, и его следует поместить где-то между Годаром и Пекинпа, тем более что история кровавого ограбления банка в Париже, осуществленная шайкой Эрика (Ж.-Х.Англад) при участии опытного американского взломщика сейфов Зеда (Э.Штольц), вполне могла бы заинтересовать как одного, так и другого. Пикантность этой истории придает

«УБИТЬ ЗОИ» («Killing Zoe»)

Автор сценария и режиссер Роджер Эйвери. Оператор Том Ричмонд. Художник Чарлз Коллум. Композитор Томанданди. В ролях: Эрик Штольц, Жюли Дельпи, Жан-Хью Англад. Carolco. США. 1994.

тот нюанс, что «на дело» Эрик специально выписывает из-за океана своего «американского друга», навевая нам воспоминания о соответствующем фильме Вима Вендерса и играх Рипли.

История получилась действительно кровавая. Всех, кроме Штольца, которого спасает влюбленная в него «убийственная Зои» (Ж.Дельпи), убивают. Дельпи — героиня культовых фильмов Лео Каракса и Кшиштофа Кесьлёвского и ученица Годара, демонстрирует характерную адскую смесь ангела и нимфоманки. Предмет ее любви Зед — чрезвычайно популярный в фильмах категории art house американец Эрик Штольц. Впервые он прославился тем, что половину отснятого материала фильма «Назад в будущее», где он играл Марти Макфлая, продюсер Стивен Спилберг отправил в мусорную корзину (и вместе с ним — пару-другую миллионов долларов), потому что нашел его исполнение «слишком нервным». (Роль тогда получил Майкл Джей Фокс.) Его нервность пришлась кстати именно в замешенной на европеизме линии art house.

Интересно, однако, вот что. Почему именно сейчас в кино возникла мода на «стильное» насилие? В свое время (то есть в 60-е) интерес к истории Бонни и Клайда (ставшей, кстати, одним из источников вдохновения для Эйвери) непосредственно вырастал из тогдашней общественной ситуации, окрашенной контркультурным протестом. А сама история произошла, как известно, в эпоху Великой депрессии. Теперь экономика после некоторого спада вновь пошла на подъем, а бунтами и не пахнет. Но, может быть, наконец пришла пора, когда насилие оказывается действительно бессмысленным? После того как критики и социологи десятилетиями кричали о бессмысленно творимом зле, оно — прямо по поговорке «не кричи: волк» — и пришло.

Валентин Эшпай

Французкая женщина в отсутствие великих мужчин

«Французская женщина» Режи Варнье — фильм не великий, но очень приличный. Можно только гадать, почему он провалился у себя на родине, ведь объяснение самого Варнье: «А что остается ждать от человека, получившего «Оскар»? Разве только чуда», — никуда не годится.

Нет пророка в своем отечестве. Что в Париже моветон, в Москве может сойти за откровение. «Французская женщина» Варнье уехала из нашей столицы трижды георгиевским кавалером, хотя и серебряным. Но, отвлекаясь от крайностей оценок, не всегда справедливых, подумаем, что за тип кинематографа воплощает этот фильм.

Французскому кино, за вычетом двух-трех впечатляющих исключений, всегда не хватало историзма. Начиная с «Индокитая», Режи Варнье избирает метод умелой его имитации, используя слабость современной публики к Востоку, а французской — еще и к колониальной ностальгии.

Однако при всей схожести мотивов эпохи (колониальные войны, авантюризм, меняющаяся роль женщины), две последние картины Варнье совершенно различны по своей структуре.

«Индокитай» — кинороман, он эпически ветвится, укрупняясь в экзотической ретроспективе, а роль Катрин Денёв, как она сама выразилась, «вырублена из одного куска мрамора».

Монументализм и даже некоторая кондовость принесли фильму успех повсюду, в том числе в Голливуде, — но только не у нас: видали мы эпопеи и получше, да в свое время пресытились ими.

«Французская женщина» — меломонофильм, где вся драматургия подчинена любовным пе-

«ФРАНЦУЗСКАЯ ЖЕНЩИНА» («Une femme française»)

Автор сценария и режиссер Режи Варнье. Оператор Франсуа Катони. Художники Жак Бюфнуар, Дитор Дель, Жан Пунуа. Композитор Патрик Дойль. В ролях: Эмманюэль Беар, Даниель Отей, Габриель Барийи, Жан-Клод Бриали. UGC, TF Films Production, D.A. Films, Recorded Pictures Company, Studio Babelsberg. Франция. 1994.

рипетиям в жизни Жанны; к ее персоне приклеены куски «фона», вырезанного из Большой Истории. Скороговорка времен и мест действия (начало второй мировой войны, оккупированный Берлин, Нанси, Сирия и маячащий за кадром все тот же Индокитай) мельчит экранную историю и делает ее даже несколько комичной. Жанна без конца изменяет мужу, становясь для своего мещанского окружения живым воплощением греха. А Луи вечно пребывает в военных походах и миссиях, олицетворяя патриотические ценности, среди которых не только чувство офицерского долга, но также нежность и искренность, верность и надежность провинциального француза. Однако комедия чревата мелодраматическим разрывом аорты: Жанна едва не забивает Луи до смерти булыжником, а спустя несколько лет умирает от удушья, прочтя в газете сообщение о смерти бывшего возлюбленного.

Исполнители главных ролей — Эмманюэль Беар и Даниель Отей — в жизни супружеская пара. И это здорово. Их игра безупречна, как, впрочем, и игра признанного вдруг лучшим артистом Московского фестиваля Габриеля Барийи во второстепенной роли любовника-немца. Вообще фильм безупречен по части наполняющего его истинного чувства и почти не требует подтверждений того, что Жанна на самом деле мать режиссера, тайну которой он ненароком узнал.

И тем не менее мелодраматические чрезмерности, из разряда тех, что позволял себе Трюффо, в данном случае неуклюже выпирают, не будучи облагорожены режиссерским стилем. Они же дают повод упрекать Варнье в нежелательных обобщениях, хотя оригинальное название фильма — «Une femme française» — имеет и несколько другой оттенок: «Одна француженка». Обида за нацию, похоже, сыграла против картины, хотя при желании в ней можно заметить и близкую патриотам ностальгию по голлизму. То есть по временам, когда империя пусть и рушилась, но все же была еще достаточно обширна — не то что теперь, когда Франции даже негде без ущерба для своей репутации произвести небольшой ядерный взрыв.

Но это проблема тупости общественного мнения. Творческая же проблема Варнье в другом. Он слишком явно пошел по следу, проложенному не кем-нибудь, а упомянутым Франсуа Трюффо. «Жюль и Джим», гениально проникший в мифологию декаданса, навсегда стал архетипом притчи о «французской женщине», мечущейся между двумя возлюбленными. К тому же если один француз, а другой немец... Здесь, конечно, нельзя не увидеть указующего перста Большой Истории.

В отличие от индокитайской войны, где Варнье довелось стать одним из первопроходцев, европейская первая-вторая оказалась давно и детально исследованной Ренуаром—Трюффо—Деми, пускай не в эпическом, а в лирико-психологическом плане. Все последующие вариации имеют мало шансов.

Если бы Варнье был великим режиссером, он нашел бы ход, чтобы представить банальнейший любовный треугольник кривым зеркалом времени. «Французская женщина» осталась осколком этого зеркала. Она недостаточно масштабна, чтобы отразить некую глобальную реальность. И недостаточно утонченна, чтобы вобрать рассеянную в воздухе «пыль эпохи».

Однако есть несомненная функция, которую Варнье унаследовал у великих. Это патронаж французских актрис. Жанна Моро осталась в позапрошлом веке, Катрин Денёв тянет на прошлый, Эмманюэль Беар — одна из самых прелестных киногероинь сегодняшнего дня. В ней нет холодности, в ней уравновешены чувственность и интеллектуальность, она изумительная модель для большого художника, что доказал Жак Риветт, сняв ее в своем шедевре «Прекрасная спорщица».

Но великих режиссеров почти не осталось, и все французские актрисы — от Аджани и Денёв до начинающих старлеток — жалуются, что больше нет ролей, где они могли бы раскрыть свои лучшие качества. Более того, они вынуждены играть унизительные для женщины мазохистские роли, которые придумывают для них мужчины, а порой и мужья (как Анджей Жулавский для Софи Марсо). В этой ситуации Варнье остается одним из считанных режиссеров, бескорыстно увлеченных классическим женским характером. Он планирует работать с Жюльетт Бинош и Изабель Юппер, с Софи Марсо и Миу-Миу. Любая французская женщина будет счастлива получить от него такое предложение. Даже если неумный критик напишет потом (как было написано в фестивальном издании Московского МКФ), что эта роль воспевает шлюху — исконный идеал французского народа.

Елена Плахова

Счастливые дни

«Яйца» норвежского режиссера Бента Хамера — фильм, в котором почти ничего не происходит. Тягучий, размеренный до последней секунды быт двух стариков-отшельников в заснеженном лесу. Быт, который бесконечное повторение превратило в некое подобие ритуала: ритуальное чаепитие, ритуальные вечерние шахматы, час радио — единственная информа-

ционная ниточка, соединяющая братьев с большим миром. Телевизора у них нет, но допотопный приемник заменяет его с лихвой: старики смотрят на полированную поверхность, не отрываясь, как на экран. Ритуальное уединение в уборной, которая не запирается (от кого?). Ритуальное трехкратное нарушение этого уединения — и привычное ворчание: может быть хоть в сортире личная жизнь! Ритуальная вечерняя пляска одного из стариков, затейливые па, исполняемые непременно в кальсонах. Метафора близости Дэда и Мо — причудливой конструкции лестница, как будто сплетенная из двух. Так же намертво переплетена жизнь братьев, которые связаны друг с другом, как сиамские близнецы, по странному недоразумению оказавшиеся разделенными.

Вся первая половина картины — нарочито бессобытийная: жизнь, населенная радиоголосами и редкими наездами прелестной рыжей уборщицы — любимицы стариков. Ритм — плывущий, неторопливый, размеренный. Монтаж, лишенный всякой агрессии. Долгие крупные планы сосредоточенных старческих лиц. Панорамы векового хвойного леса. Жизнь в скорлупе — самоценная, самодостаточная во всех своих биологических проявлениях, подчиненная природному круговороту. Жизнь в скорлупе — первый ключ к загадке названия картины. Второй ключ — в патологической страсти сына Дэда к коллекционированию птичьих яиц.

Бессобытийность «Яиц» обманчива. Рефлексии по поводу события и течения времени в кино есть суть и задача этого странного фильма. Когда на экране не происходит ничего или почти ничего, то мы начинаем ловить оттенки этого «почти». Само понятие события становится все более и более относительным. В свое время это остроумно доказывал Энди Уорхол в своих киноэкспериментах: если мы в течение нескольких часов смотрим на спящего человека, то грандиозным событием становится, например, то, что этот человек переворачивается на другой бок. А самым невероятным виражом интриги — то, что муха садится на его лицо. В фильме Бента Хамера застывший быт постепенно приобретает экзистенциальные масштабы, а отсутствие внешнего действия готовит настоящую катастрофу. В этом состоянии безысходного ожидания есть нечто от Беккета, от «Счастливых дней», «Эндшпиля» или «В ожидании Годо». Старики не ждут ничего и никого, но сквозь их замкнутый в скорлупе мир все равно течет реальное время — разрушающее и разделяющее, неумолимое, как песок, который засыпает в беккетовских «Счастливых днях» неунывающую Винни. И нечто от Бергмана — от трактовки старости как живой копилки времени.

Когда-то Дэд совершил единственный выход в «большую жизнь» — во время войны съездил на мопеде в Швецию. Плодом этого путешествия оказался ребенок, подаривший старику прозвище «папаша». Сейчас, спустя много лет, мать ребенка умирает, и его переправляют к отцу. Вторжение пожилого парализованного дегенерата с лысым черепом яйцевидной формы в размеренную стариковскую жизнь и есть главное событие картины, ведущее к финальной катастрофе. На первый взгляд в жизни Мо и Дэда мало что меняется: ребенок поедает банановые молочные коктейли, издает странные птичьи звуки и без устали перебирает свою коллекцию яиц, любовно разложенных в коробке. Но из жизни братьев уходит та ритуальная размеренность, которая и составляла ее суть. Вторжение Конрада раскалывает скорлупу. Существование братьев как сиамских близнецов подходит к концу. Какое-то время Мо еще пытается сохранять ритуал и даже влезает в священную коробку с яйцами. Но иллюзия остановленного времени исчерпана, счастливые дни закончились. Мо ничего не остается, как однажды на рассвете собрать свои жалкие вещички, спуститься по двойной лестнице, потерявшей смысл, сесть в попутный грузовик и уехать по заснеженной дороге в большую жизнь. Эндшпиль.

Карина Добротворская

«ЯЙЦА» («Eggs»)

Автор сценария и режиссер Бент Хамер. Оператор Эрик Поппе. Художник Джек фон Домбург. В ролях: Сверре Хансен, Кьель Стурмен, Лейф Андре. Bulbul Films as., Норвегия. 1995.

Среди всех возможных точек зрения на фестиваль самая эзотерическая и недоступная для масс — участников, журналистов и зрителей — точка зрения изнутри высокого ареопага, принимающего «судьбоносные» решения относительно того или иного фильма, режиссера, актера, актрисы, оператора etc. Мы попросили двух наших коллег — сценариста Марию Звереву и Наума Клеймана, директора Музея кино, — рассказать о своей работе в жюри крупных европейских фестивалей.

Мария Зверева — Даниил Дондурей

Демократизм кастовости

Даниил Дондурей. Мне кажется, есть смысл в период тотальной фестивализации кинематографа попытаться разобрать механику, ну, скажем, Каннского фестиваля. Проникнуть с вашей, Маша, помощью — как члена его жюри в этом году — за кулисы знаменитой парадной лестницы. Сравнить с родимым фестивалем бывшего «Третьего Рима» (теперь уже третьего мира?).

Мария Зверева. Может быть, стоит поговорить о Канне как о ложной и совершенной фестивальной конструкции. Я была там трижды, в разном качестве, и каждый раз в зависимости от цвета моей аккредитации фестиваль раскрывался для меня с абсолютно разных сторон. Но при этом — при разной, если так можно выразиться, архитектуре каждого из каннских кастовых уровней поражала законченность и именно совершенство его универсальной конструкции.

Д.Дондурей. Но перед кинофестивалем не стоит сама по себе задача продемонстрировать свою сложную постройку. Напротив — требуется ясное обнажение смысла. Достижением может быть и организационный минимализм. А многоэтажность каннской конструкции предоставляет разнообразие площадок для обзора и, соответственно, множество возможностей для сравнения.

М.Зверева. Берлинский, Венецианский, Монреальский — большие и очень удобные фестивали. Но они — рабочие. «Звезды» ходят рядом, по тем же улицам, заходят на те же самые просмотры и приемы, что и мы. Другое дело кастовость Канна — ее не только никто не скрывает, но и не стесняется.

Д.Дондурей. В Питере на площади перед Русским музеем находится изумительная Итальянская опера (Малый оперный театр). В тамошнем нижнем фойе — восемь дверей, и каждая ведет зрителя в изолированное пространство с отдельными гардеробами, фойе, буфетами. Владелец билета в ложу бенуара на одном и том же спектакле не столкнется с публикой из первого яруса, а посетители бельэтажа — с теми, кому доступна лишь галерка. В таких первоначально сословных границах и перегородках нет ничего оскорбительного. Наоборот — некая репрессивная притягательность. Причем уверен, что не только в театре. Хотя реакция, конечно, болезненная. В Канне многие, особенно журналисты, были уязвлены тем, что оказались не в том социально-статусном пространстве, с которым они сами себя привыкли отождествлять. Валерий Кичин даже публично высказал по этому поводу обиду, опубликовав статью в жанре вербальной ноты каннскому руководству: не ждите, мол, туда я больше не ездок. На самом деле столь раздражающая дискриминация связана исключительно с целенаправленной поддержкой системы «звезд».

М.Зверева. Совершенно верно. После Любови Орловой я не могу назвать у нас актрису, которая была бы «звездой» в истинном смысле слова. Мне могут возразить — другое было время. Разумеется. Но во все времена понятие «звезды» предполагало кастовую недоступность и исключало демократизм — нельзя ходить в толпе с авоськой.

Д.Дондурей. Кроме того, мы говорим ведь не столько о «звездах», сколько о своего рода экологическом пространстве их присутствия, об их «обращении с народом». Толпы зевак смотрят на роскошную публику, приглашенную на два вечерних сеанса, как на свиту первых лиц от кино. Каждого придворного (члена свиты) снимают фотографы, и наутро — не только в газетах и журналах, но и в специально предназначенном для этого фотомагазине — можно обнаружить удостоверение твоей

сопричастности к сливкам мирового киносообщества.

М.Зверева. Журналисты по этому поводу брюзжат (что входит в их профессию), но и для них в Канне предусмотрена табель о рангах, что не может одновременно не льстить и не вызывать недовольство, если твой коллега находится классом ниже (выше). Понятно же, что любой поборник каннской демократии в глубине души сноб (в переносном смысле), измеряющий привилегированность на этом фестивале в основном количеством звездочек на своей гостинице, расстоянием от нее до фестивального дворца.

Д.Дондурей. Антидемократизм, жесткая каннская социальная стратификация есть, в том числе, и завоевание людей, воспитанных в демократической общественной системе. Это не парадокс.

М.Зверева. Да, здесь почти невозможно кого-то пристроить, протырить, нажать на вертушку блата. Но уж если ты получил, скажем, «Золотую камеру», тебя автоматически, как на лифте, поднимают ввысь. Если бы фестиваль не был столь оскорбительно кастовым, его призы не имели бы такой ценности. Приехал на Московский фестиваль Брандауэр великим — и уехал великим. Ни больше, ни меньше. А в Канне любой фильм, любая «звезда» получают дополнительный импульс значительности.

Д.Дондурей. Там научились блестяще использовать первичное и универсальное психологическое свойство человеческой природы: дорожить заботой о принадлежности к кругу избранных и не нарушать иерархию. Но ведь в Канне показывается очень много средних фильмов, любой из которых благодаря только престижу фестиваля приобретает «возвышающий контекст». Не возникло ли у вас, члена жюри, впечатления, что демиург всего этого грандиозного действа, директор фестиваля Жиль Жакоб, как бы заранее предопределил исход очередного представления? Поставив в самые последние дни конкурса в этом году Кустурицу и Ангелопулоса, а в прошлом — Тарантино и Михалкова, он продирижировал финалом с известными ему и без конкурса солистами?

М.Зверева. Я не согласна с тем, что жюри следует партитуре Жакоба. Отборщики объездили весь мир и свою работу сделали профессионально, я думаю, вполне адекватно тому, что увидели в разных странах. В конкурсе и жюри были представители всех континентов. Скажете, «протоколы» — ну и замечательно. (В жюри последнего Московского фестиваля входили четыре американца, три кинематографиста из экс-СССР, один англичанин...) Да, в Канне срабатывают, так сказать, разнарядки, связанные с политической корректностью. Но этот идефикс и позволяет, на мой взгляд, представить фильмы разных цивилизаций, совершенно не похожих взглядов, эстетических, социальных, каких угодно. Поскольку в жюри приглашают людей не только знаменитых и высокопрофессиональных, но и тех, кто способен воспринимать чужую для них национальную культуру, кто способен сформулировать свою позицию, то и награды никогда не бывают случайными. Намеренно микшируя европо- и американоцентризм, там достигают, я думаю, не только политической корректности. Можно понять и так называемые женские квоты — ведь за этим стоят две трети кинозрителей с особым типом восприятия.

Я с нетерпением ждала, когда же начнется давление на жюри. Все меня уверяли, что иначе не бывает. А чем же еще можно объяснить несправедливость, как полагают обиженные (всегда и везде), объявленных призов. Но Жакоба мы видели на заседаниях жюри только дважды — на первом и на последнем, когда нас в вечерних туалетах под охраной («звезды»!) увезли на виллу в горах. Голос его звучал лишь для того, чтобы разъяснить нам наши права и возможности, и еще раз — когда Жакоб перевернул серебряное ведро с нашими записочками, разложил их и начал считать. Каждый член жюри мог три-четыре раза возвращать всех к обсуждению своей точки зрения, но как бы его внимательно ни слушали, все равно каждый свое решение уже написал — и написал тайно. Свидетельствую, что никто не тянул режиссера своей страны. По-моему, в атмосфере профессиональной солидарности это сделать просто невозможно.

Я прекрасно понимаю, что была самым скромным по своим заслугам в кино членом жюри. И очень сожалею, что никто, кроме меня, никогда не услышит и не прочтет, как остроумно, откровенно, блестяще импровизировали, спорили о фильмах — вообще об искусстве — выдающиеся кинематографисты. Бесплатно, замечу, без всяких гонораров и суточных. Работа в жюри здесь честь, которая не оплачивается.

Д.Дондурей. Потому что все отношения, оценки, суждения разыгрываются не столько напрямую — что почем, — сколько в сфере символических смыслов, социально-психологических связей и контекстов. В конечном счете сам искомый статус — участника и тем более призера Каннского фестиваля — это ведь тоже результат попадания в контекст. Важно другое: сам контекст в мировом кино пишется и заверяется в Канне!

М.Зверева. Иногда кажется, что соблюдение некоторых норм каннского этикета необязательно, чрезмерно. Но в последний раз я убедилась, что за любым проводочком общего механизма есть смысл. Не говоря о таких мелочах, которые для нас все еще не указ, как то, что каждый член жюри непременно расписывается перед просмотром, что присутствие участников на пресс-конференциях обязательно, что нельзя не присуждать главный приз, как это произошло в Москве, — на соревновании не может не быть победителя. Так складывается уважение к фестивалю и к конкретному автору фильма. Нельзя себе представить, чтобы Жанна Моро не пришла на просмотр, сказав, что посмотрела фильм на видео. Члены жюри обязаны непременно сидеть в своем ряду, который можно воспринимать как почетные места, что правда, но вместе с тем именно на этот ряд настроен фокус экрана. Уважение к жюри здесь соотносится и с нервами авторов, которые должны быть уверены, что их фильмы демонстрируются в адекватном режиме.

Д.Дондурей. Кастовость фестиваля — конечно, не прихоть и не только дань традиции. Здесь каждый должен исполнить свою фестивальную роль без халтуры. Так и возникает чувство ансамбля в режиссуре Жакоба.

М.Зверева. Если член жюри опаздывает на вечерний просмотр больше, чем на пятнадцать минут, то его предупреждают, что, во-первых, больше не смогут показать этот фильм, а во-вторых, что он исключается из голосования. Как же он может оценить фильм, если пропустил первую часть! Для нас это звучит смехотворно, не правда ли? Непосредственно на фестивале работают более двух тысяч человек, и наверняка каждому есть, чем заняться.

Д.Дондурей. На последнем Московском фестивале были нормальные программы, а в Музее кино даже замечательные. Тем не менее все плевались, негодовали, а пресса прошлась по фестивалю катком. Неужели только из-за организационных неудач, из-за странного поведения жюри?

М.Зверева. У меня есть два ответа. Во-первых, во Франции люди ходят в кино круглый год и в Канн ездят на свой естественный праздник. У нас же кино давно не живет здоровой жизнью. Про кинотеатры все забыли, а фестивали существуют в санаторно-концертном пространстве, оплаченном не кинозрителями, а спонсорами. Все это к реальной жизни никакого отношения не имеет. Отсюда и неадекватные реакции. Если бросивший семью отец появляется раз в год у своего ребенка, на него ведь реагируют нервно. Точно так же возникает и недовольство прессы, и обсуждения каких-то заоблачных сумм, потраченных на фестиваль, вызывают истерику. Народ же не пошел в кинотеатры, а от праздника в честь самого массового из искусств был отодвинут нарядами милиции. Поэтому даже замечательные шарики с потретами великих на закрытии фестиваля на берегу Москва-реки никто, кроме участников тусовки, не видел.

Д.Дондурей. Видели по телевизору. Но даже не в этом дело. В Москве сработало наше советское представление о том, как полагается вести себя элите. Я не хочу говорить о деньгах из госбюджета, хотя, конечно, 9,2 миллиона долларов — самый сильный фестивальный бюджет в мире (бюджет Канна в этом году составил 6,8 миллиона долларов, включая спонсорские взносы, а Берлина, Венеции и Монреаля не превышает 4 миллиона). Проблема этого фестиваля состояла не только в промахах его организации, но главным образом в том, что он имел тотально отрицательный образ. Это говорит лишь о том, что фестиваль делает (не в меньшей степени, чем программы) общественно-психологическая атмосфера, которая ведь тоже формируется, режиссируется.

М.Зверева. Я уточнила бы еще одну проблему нашего фестиваля: некорректность некоторых предшествующих его открытию заявлений. Ни одно дело нельзя начинать на костях конкурентов. «Пусть расцветает сто цветов». Не надо (глупо) заявлять, что другим фестивалям не хватает вкуса, что наше жюри — чемпион мира, что открытие и закрытие — эталон красоты. Поживем — увидим. И увидели. Сравнили с заявкой, настроились на требовательность и — зашумели. Короче, учиться никогда никому не поздно. Можно и в Канне.

Н.Клейман:

«Это всего лишь игра...»

Начнем с того, что в моем уже достаточно почтенном возрасте я — «молодой» член жюри. У меня за плечами три фестиваля — очень разных. Берлинский и Венецианский сравнимы друг с другом, а Лейпцигский — совсем другой: здесь другое кино, другая обстановка...

Главное, что я испытал во время работы в жюри, — ужасный страх быть судьей, ощущение, что кого-нибудь, не дай Бог, «засудишь». И я успокаивал себя одним простым соображением: в конце концов, это всего лишь игра. Игра, которая, к сожалению, встроена во множество посторонних контекстов: государственных, когда премию фильму вдруг начинают идентифицировать с отношением к государству; коммерческих, поскольку фильм, получивший премию, имеет другую цену на рынке... и т.д. Нужно как-то отрешаться от этого. Я не говорю, что все члены жюри всегда от этого отрешаются, но мне повезло: оба раза — в Венеции и в Берлине — было очень хорошее жюри.

Среди моих коллег были люди близкие мне и совершенно далекие по вкусу; в Берлине мы, например, совершенно не совпадали с Хуаном Антонио Бардемом, которого я очень уважаю как режиссера, особенно за его ранние фильмы, но с которым мы расходились буквально во всех оценках... Однако каждый мог свободно отстаивать свою позицию, приводить какие-то аргументы... Работа в жюри предполагает ситуацию испытания, своего рода турнира. Ты должен бороться, чем-то жертвовать, маневрировать, слушать доводы других, вникать в иную логику. Это увлекательно, но в то же время непросто.

Еще одна онтологическая сложность в работе членов жюри — клаустрофобия: нельзя выйти за пределы определенного набора фильмов, нельзя сравнивать конкурсные картины с теми, что остались за пределами... Тут трудно отрешиться от своего опыта, от своих привязанностей, эстетических предрассудков... Очень трудно из набора данных, конкретных двенадцати-восемнадцати фильмов выбрать лучший по тому или иному параметру или абсолютно лучший для главного приза. Как их сравнивать?

В Венеции, например, в конкурсе были первоклассные картины. Была «Урга» Никиты Михалкова, но рядом с ней — фильмы Маноэля ди Оливейры, Иштвана Сабо, Чжана Имоу — режиссеров, обладающих очень ярким собственным стилем. Как я могу судить Чжана Имоу с позиций Никиты Михалкова или Иштвана Сабо? Учитывая даже, что все они — люди с близким социальным опытом.

Чжан Имоу сделал абстрактную картину — «Зажги красный фонарь». Фильм удивительный по пластике. Ясно было, что это метафора, но метафора чего? Мы не настолько знаем китайскую историю, а тем более китайскую логику, чтобы это понять... Феодал, у которого пять жен... Кто-то высказал предположение, что это пять последних эпох китайской истории, пять этапов XX века... Естественно, авторитет Чжана Имоу тоже работает. Начинают вторгаться какие-то политические соображения: в Китае ему трудно, надо его как-то поддержать...

Могу ли я предпочесть эти соображения соображениям, скажем, по поводу фильма Оливейры, который в Португалии при фашизме был практически лишен возможности снимать (во всяком случае, снимал мало), потом вдруг прославился, в 85 — 86 лет стал известнейшим режиссером? И он сделал какую-то другую метафору о сумасшедшем доме, в которую вплел мотивы Достоевского, португальских авторов... Он предложил некую формулу современного общества, которая покрывает и Португалию, и Россию, и Китай...

С третьей стороны — «Урга». Известно, что я был за то, чтобы «Урга» получила не золотой, а серебряный приз. Боюсь, Никита Сергеевич, узнав об этом, очень на меня обиделся. Но я не мог кривить душой. Никто из членов жюри не видел, скажем, «Небо нашего детства» Толомуша Океева, где был точно и выразительно показан быт кочевников. Это осталось за пределами опыта моих коллег, и им казалось, что в «Урге» произошло открытие целого мира. Но я-то знал, что это не так.

Кроме того, у меня был целый ряд претензий к этому фильму, связанных с трактовкой нашей истории. В сцене, где герой Гостюхина предлагает оркестру играть вальс «На сопках Манчьжурии» с татуировки на

своей спине (по-моему, несколько искусственная «находка»), он говорит монголу фразу типа: «Мой дед погибал за твою свободу». Но, между нами говоря, не ради свободы Монголии или Китая существовал Порт-Артур, велась русско-японская война и погибал (поневоле) дед героя. И этот обертон — мол, мы с тобой евроазиаты и лучше поймем друг друга, я тебе разрешаю твой мир и твою жизнь — для меня прозвучал в фильме очень отчетливо. Но никто другой этого не видел. Никто не знал, что такое внутренняя Монголия в Китае, что за всем этим стоит... Все видели просто смешную сцену. И надо отдать должное: разыграно это было хорошо.

Я не говорю, что я был прав. Я хочу сказать о разном опыте членов жюри — и социальном, и историческом, и эстетическом... Очень трудно в такой ситуации остаться верным своему восприятию. Конечно, все ждали, что я как гражданин России буду поддерживать российский фильм. Но я настаиваю на том, что любой член жюри лишается национальности в тот момент, когда он становится членом жюри. Он не должен принадлежать никакому государству, никакому строю, никакому этносу — он принадлежит «Киноландии». На другое он не имеет права. Это как судейство в спорте. Это игра, а игра должна быть честной.

В Берлине произошла занятная история. В 1993 году «Золотого медведя» разделили китайский и тайваньский фильмы. Когда мы спускались со сцены после объявления призов, одна из наших критикесс сказала: «Ну что? Вы решили объединить Китай?» Никто ни о каком объединении, естественно, не думал. Больше того, мы все боялись, что это вызовет осложнения для китайского фильма. Правительство КНР много раз выдвигало претензии, связанные с участием в конкурсе тайваньских картин. Но мы не могли принять иного решения.

Жюри не может не считаться с регламентом фестиваля. В конкурсе была картина, которой и я, и другие члены жюри, например Иоганна Тер Стехе, Кристина Янда, не задумываясь, отдали бы главный приз, — «Цементный сад» Эндрю Биркина. Но когда мы начали его предлагать, председатель жюри вытащил регламент и сказал: «Я поддержал бы «Цементный сад», но в регламенте фестиваля ясно сказано: главный приз должен быть присужден фильму, направленному на массовую аудиторию. «Цементный сад» — фильм очень изысканный, камерный и очень трудный для массового зрителя. Мы по регламенту не имеем права дать ему главный приз. Он может претендовать только на спецприз жюри, который предусмотрен как раз для такого рода случаев». Мы вытаращили глаза, но что поделаешь! Мы должны жить по конституции той «страны», гражданами которой становимся на эти две недели. Тут-то и начались баталии вокруг главного приза, которые привели в результате к этому тайваньско-китайскому деленому «Медведю»...

Это очень непохожие друг на друга фильмы. «Женщины с озера Благоухающих душ» — картина о китайской перестройке со всеми коллизиями полудраматического, полумелодраматического, полуполитического характера. Хорошо разыгранная история, безумно красиво снятая... Там были свои слабости, некоторый схематизм, но, во всяком случае, для Китайской Народной Республики это был довольно смелый, честный и необычный фильм... Тайваньско-американский «Свадебный банкет» тоже задевал предрассудки китайского общества. Он помог тайваньцам трезво взглянуть на свои проблемы. Не на проблемы половых отношений, а на самих себя... У них, к сожалению, появилась тенденция к романтизации, идеализации собственного жизненного уклада...

И вот оказалось, что этот приз, возникший совершенно не из политических соображений, может быть интерпретирован с весьма неожиданных точек зрения. Кто-то сказал: «Жюри сейчас просто любит экзотизм и поэтому не дает премий нашим фильмам». Господи, какой там экзотизм! По-моему, вовсе не Китай, а мы сейчас самая экзотическая страна в мире.

В Берлине в конкурсе не было ни одного нашего фильма. Это был тот самый год, когда по этому поводу разразился скандал. Почему-то для нас само участие в фестивале — уже как бы приз. В мире — сто тридцать две страны. Почему каждая должна быть представлена? «Нас не взяли, значит нас оскорбили!» Нас не оскорбили. Ну, действительно, не было в том году фильма, который мог бы претендовать на приз, и Ханс-Йоахим Шлегель, отборщик Берлинского фестиваля, сказал: «Я лучше не возьму ни одного фильма, чем буду подвергать плохую картину риску провала...« И я в данном случае верю Шлегелю.

В неофициальной обстановке у нас были разговоры о том, что происходит в постсоветском кино. Должен сказать, что наша ситуация вызывает недоумение. Умница Кристина Янда однажды сказала так: «Вы опять занимаетесь тем, что выбрасываете вчера в никуда». Мы все время живем от-

рицанием прошлого. Наши режиссеры в большинстве случаев — «люди воздуха». Они не опираются ни на какой фундамент. Сначала у нас был выплеск этакого позднего брежневизма — скепсиса, неприятия, отвращения, — который мы все приняли за перестроечное кино. Был период «тарковизма», который очень быстро выродился в совершенное эпигонство. Вот и все наши «открытия». Потом началось нечто очень странное: второсортное (не лучше!) европейское или голливудское кино стало предметом подражания. У Эйзенштейна был когда-то замечательный mot: когда он смотрел очередную продукцию, которая претендовала на подражание Голливуду, он говорил: «И мы как люди». (Так назывался фильм Дурова с дрессированными зверюшками, снятый году в 1915-м.)

Так вот, мы все время доказываем, что «и мы как люди». Или наоборот: «Нас умом не понять. Мы такие исключительные...» Абсурдная ситуация. У нас очень мало людей, которые в своих фильмах пытаются суммировать исторический, социальный, эстетический опыт... Вместо того чтобы суммировать, мы все время отшелушиваем, отбрасываем то, что было. Открытие нашего авангарда 20-х годов, прозрения Бориса Барнета, опыты Александра Медведкина или Марка Донского, известные во всем мире и используемые так или иначе в современном кино многих стран, у нас «не работают». И это очень видно.

Поэтому после великих ожиданий в отношении к нам наступило время сдержанного скепсиса. Вряд ли кто хочет нас намеренно обижать, все, скорее, стараются не затрагивать «великую кинодержаву»: «Вы, мол, еще оживете...» — «Ну да, конечно». Когда человек серьезно болен, при нем стараются не говорить о здоровье. Впрочем, когда появляется что-то действительно значительное, например новый фильм Александра Сокурова «Духовные голоса», показанный на последнем фестивале в Локарно, все относятся к нему с огромным интересом и уважением...

Возвращаясь к теме призов, должен сказать, что результаты голосования иной раз становятся неожиданностью для самих членов жюри. Мы иногда не можем предугадать, какова будет равнодействующая наших общих усилий. Просто так разложились карты, иногда это — покер. Игра. И я себя приучаю не относиться слишком серьезно к такому результату. К сожалению, подобными соображениями нельзя утешить авторов, прокатчиков и производителей.

Ведь приз действительно оказывает большое влияние на прокатную судьбу фильма. Слова «Золотая пальмовая ветвь» или «Золотой лев» — лучшая реклама. «Урга», получившая приз в Венеции, тут же была выпущена в Париже со всей помпой. Я, кстати, был рад за фильм. Не могу сказать, что, проиграв при голосовании, я очень расстроился.

Получение призов влияет на самочувствие той или иной культуры, страны. Поддерживает и выделяет те или иные тенденции... Но все это имеет значение только в «коротком времени». Есть «два времени», по Бахтину. «Короткое время» играет в фестивальные игры. «Большое время» все расставляет по своим местам. Фестивали не имеют, на мой взгляд, серьезного значения для истории. История выводит на передний план «Аталанту», которая никогда ничего не получала и не могла получить. А фильм, который в это время гремел, казался шедевром, уходит в архив — например «Мария Шапделен» (не хочу обидеть Дювивье, но кто сейчас помнит этот его фильм?). Впрочем, это ситуация не только фестивальная. Прочитайте подряд список «оскароносцев» — сколько там подлинных шедевров?

Я вспоминаю очень поучительную историю, когда Сатьяджит Рей привез «Песнь дороги» в Канн в 1956 году и единственным человеком, который понял, что это гениальный фильм, был Андре Базен. Все остальные просто ушли из зала — скучно, длинно, нудно... Критики по первым кадрам квалифицировали фильм как запоздавший индийский неореализм: «Мы все это уже видели» — и ушли. А неореализм в то время уже был на спаде, был «несовременным». Фестиваль же в силу своей специфики нацелен на «современное». Он порой изначально не в состоянии поддерживать вечное.

Иногда, конечно, бывает, что вперед выходит фильм истинно классический. Но такое случается редко и, как правило, связано с крупными именами. От молодых режиссеров ждут чего-нибудь необычного, ошеломляющего...

Фестиваль в каком-то смысле — это «гидрометцентр», кратковременный прогноз, «погода на завтра». И члены жюри не должны преувеличивать свое значение. Только история может расставить более долгосрочные акценты, да и те меняются со временем. Смешно, когда член жюри думает, что он вершитель судеб кинематографа. Совсем нет. Я еще раз настаиваю на том, что это игра. И чем менее судьбоносно мы будем к этому относиться — тем честнее мы будем.

Записала Н.Сиривля

Открытое письмо

Главному редактору журнала «Искусство кино» Даниилу Дондурею

Уважаемый Даниил Борисович!

В № 6 за 1995 год напечатана заметка Анны Кагарлицкой «Закон тусовки», в которой автор, в частности, пишет: «Весьма успешно складывается и суфлерская деятельность Тимофеевского в газете «Коммерсантъ-Daily»: например, в номере от 1 марта сего года в отчет о пресс-конференции, посвященной предстоящему Московскому международному кинофестивалю, по подсказке Тимофеевского фестивалю был приписан «отказ от амбиций быть фестивалем категории «В» — чего на самом деле не было».

Чего на самом деле не было, амбиций или отказа от них, понять невозможно не только из-за грамматической изощренности А.Кагарлицкой. Вопрос и впрямь запутанный: дирекция фестиваля очень дорожит своим «А». Но участие в конкурсе фильмов, побывавших на других международных фестивалях, не вполне согласуется с «А»-регламентом. Канн, Берлин и Венеция решают вопрос однозначно, ни при каких ситуациях не беря в официальную программу фильмы, уже имевшие мировые премьеры. Москва в этом году толковала регламент более гибко, брезгуя только теми картинами, что побывали в других конкурсах. Но неприсуждение Гран при есть прямое нарушение регламента «А», как его ни толкуй: жизнь показала, что с амбициями Московского фестиваля не посчиталось даже жюри, а не только злокозненный «Коммерсантъ-Daily».

Впрочем, сейчас нас занимает другое: источник информации, добросовестно указанный Анной Кагарлицкой в специальной ремарке, — телефонный разговор с автором материала Наталией Осиповой. Такой разговор действительно был. И фамилия Тимофеевского в нем действительно возникла. Только назвала ее не Н.Осипова, а А.Кагарлицкая. В единственной беседе, состоявшейся между ними, она услышала то, что сказала сама. И, бросившись на защиту Московского фестиваля, на который тогда работала, заодно попыталась в очередной раз, уже с помощью журнала, поссорить режиссера Ливнева с критиком Тимофеевским. Последний лишь из статьи в «Искусстве кино» с удивлением узнал, что «сумма судебного иска к фильму «Серп и Молот» составляет не 100 тысяч, а 100 миллионов рублей» и что он должен был исправить эту газетную опечатку.

Сообщаем, что работа А.Тимофеевского в «Коммерсантъ-Daily» не сводится ни к корректуре, ни к проверке судебных исков. Любой читатель газеты может составить о ней собственное представление: в «Коммерсантъ-Daily» им опубликовано множество статей о Висконти, Феллини, Пазолини, Фасбиндере, Гринуэе, Джармене, Шукшине и Тарковском. Для тусовки совокупная значимость этих имен, конечно, менее существенна, чем пресс-конференция XIX Московского международного кинофестиваля. Тусовка сама о себе пишет, сама себя читает и даже выводит какие-то собственные законы. Словом, она занята делом.

А мы за нее порадуемся.

С уважением

Наталия Осипова,

Александр Тимофеевский

На этот раз в рубрике «Дискуссии» — произведение эпистолярной публицистики: открытое письмо. Оно проникнуто чувством ответственности за судьбы российской периодики и благородным желанием авторов санировать атмосферу культурной жизни, избавив ее от наветов, сплетен и кривотолков.

Целиком и полностью поддерживая эти благие намерения, редакция хотела бы присоединиться к ним и уточнить:

1. В момент телефонного разговора (Н.Осипова — А.Кагарлицкая) А.Кагарлицкая не являлась сотрудником Московского кинофестиваля, как указано в письме.
2. Сумма иска к фильму «Серп и Молот» составляет не 100 тысяч, а 100 миллионов рублей (сведения получены от С.Ливнева).
3. Трудно также пропустить фразу, посвященную А.Кагарлицкой: «Она услышала то, что сказала сама». Уж слишком напоминает печальную историю унтер-офицерской вдовы. — *Прим. ред.*

Ролан Барт

Мифологии

Римляне в кино

В «Юлии Цезаре» Манкевича все персонажи носят челку. У кого-то она кудрявая, у кого-то гладкая, у кого-то хохолком, у кого-то прилизанная, но у всех — аккуратно причесанная; лысых здесь в принципе нет, хотя в римской истории их встречалось немало. Те, у кого волос мало, тоже никуда не делись, и каждому из них парикмахер — главный мастер этого фильма — искусно уложил хотя бы прядку волос так, чтобы она достигала лба, знаменитого римского лба, который своей узостью знаменует специфическую смесь права, добродетели и завоевательного духа.

Что же связывается с этими непременными челками? Просто-напросто они обозначают «римскость». Здесь с полной очевидностью действует главный механизм фильма — механизм *знаков*. Начесанная на лоб прядь волос подавляет своей очевидностью — не остается никакого сомнения, что мы в древнем Риме. Причем уверенность эта проходит через весь фильм: актеры разговаривают, совершают поступки, терзаются, обсуждают «общечеловеческие» вопросы, но благодаря сигнальному флажку на лбу ничуть не теряют в историческом правдоподобии. Их обобщенному типу не помеха ни океан, ни столетия, и он может включать в себя даже чисто американские физиономии голливудской массовки — это никого не волнует, ибо мы знаем со спокойной достоверностью: в этом мире нет никакой двойственности, и римляне в нем — настоящие римляне в силу столь четкого знака, как волосы на лбу.

Французу, в глазах которого американские лица еще сохраняют некую экзотичность, кажется комичным, когда римская челка накладывается на характерные черты гангстеров и шерифов; для него это скорее эффектный трюк из мюзик-холла. Просто для нас такой знак функционирует с чрезмерной ясностью, сам себя дискредитирует, выдавая свое назначение. Зато та же самая челка у Марлона Брандо, единственного в этом фильме актера с естественно латинским складом лица, производит на нас отнюдь не смешное впечатление, и не исключено, что успех этого актера в Европе отчасти обусловлен безупречным соответствием римской шевелюры общему типу его лица. И напротив того, совершенно не веришь в Юлия Цезаря, толстомордого англосаксонского адвоката, чья физиономия уже многократно обкатана ролями второго плана в детективах и комедиях, и парикмахер лишь еле-еле начесал жидкую прядку волос на его простецкий лысый череп.

Особым знаком в этой системе значащих шевелюр служат волосы женщин, разбуженных среди ночи. У Порции и Кальпурнии они демонстративно спутаны — у первой, более молодой, свободно распущены, это как бы непричесанность первой степени; у второй же, более зрелой, незащищенность выражена сложнее — волосы заплетены в косу, которая обвивается вокруг шеи и свешивается на грудь с правого плеча, что читается как традиционный знак беспорядка — асимметричность. Но подобные знаки одновременно и чрезмерны, и нелепы: в них утверждается некая «естественность», но им недостает смелости соблюдать ее до конца, недостает «открытости».

Еще один знак, действующий в «Юлии Цезаре»: все лица здесь беспрерывно потеют. Суровые натянутые черты простолюдинов, солдат, заговорщиков обильно омываются струением вазелина. А крупные планы в фильме столь часты, что потение явно составляет здесь намеренный атрибут. Подобно римской челке или заплетенной на ночь косе, пот также служит знаком чего-то. Чего же именно? — нравственности. В этом фильме все потеют, поскольку все решают некие внутренние проблемы. Предполагается, что мы присутствуем здесь при страшных терзаниях добродетели, то есть при трагедии, что и призвано передавать собой потение. Римский народ, потрясенный гибелью Цезаря, а затем красноречием Марка Антония, потеет, экономно выражая в одном-единственном знаке силу своих переживаний и свою сословную неотесанность. Но постоянно обливаются потом и добродетельные мужи — Брут, Кассий, Каска, свидетельствуя тем самым о страшных физиологических муках, в которых их добродетель вот-вот разродится преступлением. Потеть — значит думать (это, конечно, основано на убеждении, весьма характерном для нации дельцов, что мышление — род бурного катаклизма, минимальным знаком которого выступает потение). Во всем фильме один лишь Цезарь не потеет, его лицо остается гладким, расслабленно-непроницаемым. И вполне понятно, что Цезарь, *объект* преступления, сохраняет сухое лицо, — ведь он не знает, *не думает*, и его кожа должна сохранять зернистую четкость, гладкую обособленность вещественного доказательства.

Знак и в данном случае отличается двойственностью: оставаясь на поверхности, он тем не менее не отказывается и от претензий на глубину. Он желает дать нечто понять (что похвально), но одновременно выдает себя за нечто спонтанное (что уже нечестно); он объявляет себя одновременно преднамеренным и необоримым, искусственным и естественным, рукотворным и обретенным. Все это подводит нас к тому, что у знака есть своя мораль. В принципе знак должен был бы выступать лишь в двух своих край-

них формах: либо в форме открыто интеллектуальной, доходящей до алгебраической отвлеченности, как в китайском театре, где вынесенным на сцену знаменем обозначается целый полк солдат; либо в форме, глубоко укорененной в вещах, как бы всякий раз открываемой заново и выявляющей их внутренний тайный лик, знаменующий не понятие, а моментальное переживание (тогда примером может служить театр Станиславского). В межеумочном же знаке (таком, как римская челка или потение мысли) изобличается неполноценное зрелище, которое страшится как наивной правдивости, так и абсолютной искусственности. Ибо очень хорошо, если спектакль создается для прояснения мира, но смешивать знак с означаемым — непозволительная двусмысленность и свойственна буржуазному зрелищному искусству: колеблясь между знаком интеллектуальным и знаком нутряным, оно лицемерно пользуется половинчатым знаком, эллиптичным и одновременно претенциозным, присваивая ему пышное имя *естественного.*

Симпатичный рабочий

Фильм Казана «В порту» представляет собой хороший образец мистификации. Как все, вероятно, знают, в нем выведен грубоватый, с ленцой докер (Марлон Брандо), чье сознание постепенно пробуждается благодаря Любви и Церкви. Поскольку это пробуждение сознательности сопровождается ликвидацией погрязшего в обмане и злоупотреблениях профсоюза и как будто поднимает докеров на борьбу против некоторых своих эксплуататоров, то иные задавались вопросом, не является ли этот фильм смелым «левым» произведением, призванным открыть для американской публики рабочий вопрос.

Между тем достаточно описать объективное распределение «ролей» в фильме Казана, чтобы бесспорно выявить в нем мистифицирующее начало. Пролетариат представлен здесь как инертный сброд, гнущий спину под гнетом, который он хоть и видит, но не решается сбросить; государство (капиталистическое) отождествляется с абсолютной Справедливостью, и только у него можно искать защиты от преступных эксплуататоров — стоит рабочему обратиться к власти, к ее полиции и следственным комиссиям, как он спасен. Что же касается церкви, то при всем своем хвастливо-модернистском обличии она не более чем промежуточная инстанция между рабочим с его неизбывной нищетой и государством-хозяином с его отеческой властью. И вообще в конце концов легкие трения между справедливостью и сознательностью очень быстро улаживаются, выливаясь в великую стабильность благодетельного порядка, когда рабочие работают, хозяева сидят сложа руки, а священники благословляют тех и других в их праведных занятиях.

Впрочем, именно своим финалом фильм себя и выдает, хотя многие усмотрели в нем хитроумный прием Казана, как будто открыто выражающего свой прогрессизм. В последнем кадре мы видим, как Брандо, переборов себя, является к своему хозяину как честный, добросовестный рабочий. Сам же хозяин показан в явно карикатурном виде. Вот видите, можно было услышать, как хитро Казан высмеивает капиталистов.

Здесь в высшей степени уместно воспользоваться брехтовским методом демистификации и посмотреть, к чему приводит наше изначальное самоотождествление с главным героем фильма. Очевидно, что Брандо, несмотря на свои недостатки, воспринимается нами как положительный герой, и зрительская масса всей душой сочувствует ему; без такого сопереживания никто вообще не пойдет что-либо смотреть. Когда же герой, еще более выросший в наших глазах благодаря обретенной им сознательности и мужеству, уязвленный, измотанный и все же стойкий, снова идет наниматься к хозяину, то наша сопричастность с ним уже не знает границ, мы всецело и бездумно отождествляем себя с этим новоявленным Христом, безоговорочно сопереживаем его мукам. Между тем тяжкий духовный путь, пройденный героем Брандо, фактически приводит его к признанию, что власть хозяев вечна, сколько бы сами они ни были карикатурны; перед нами разыгрывается *возвращение в лоно порядка;* вместе с Брандо, вместе с другими докерами, вместе со всеми рабочими Америки мы вновь, с чувством победы и облегчения, отдаемся в руки хозяев, их уже ни к чему больше изображать в порочном виде: мы ведь давно уже пойманы, давно уже попались в ловушку сопричастности судьбе этого докера, который обрел чувство социальной справедливости лишь затем, чтобы преподнести его в почетный дар американскому капиталу.

Как мы видим, именно *сопричастностный* характер этой сцены объективно превращает ее в акт мистификации. Изначально привыкнув любить героя Брандо, мы уже не способны его критиковать, не можем даже осознать, что объективно он ведет себя глупо. Как известно, именно в борьбе с опасностью такого рода психологических механизмов Брехт выдвинул свой метод дистанцирования актера от роли. Брехт потребовал бы от Брандо *показать* наивность своего героя, давая нам понять, что при всей нашей симпатии к его бедам еще важнее увидеть, в чем их причина и как с ними бороться. Короче говоря, ошибка Казана в том, что на суд публики следовало представить не столько капиталиста, сколько самого Брандо. Ибо восстание жертв — дело куда более перспективное, чем карикатура на палачей.

Лицо Греты Гарбо

Гарбо еще принадлежит тому этапу в истории кино, когда сам показ человеческого лица ввергал толпу в величайшее волнение, когда люди буквально терялись, словно околдованные, в созерцании этого образа, когда лицо воспринималось как некое абсолютное состояние плоти, недостижимое и неотступное. За несколько лет

до нее Валентино своим лицом доводил зрительниц до самоубийства; лицо Гарбо тоже связано с этим царством куртуазной любви, где живая плоть порождает мистические чувства погибели.

Это, безусловно, замечательное лицо-объект; в фильме «Королева Христина», который несколько лет назад снова показывали в Париже, оно под гримом кажется снежной маской; это уже не краска, а настоящая штукатурка, закрывающая лицо не отдельными мазками, а сплошным слоем; в этой хрупкой, но плотной белоснежной массе выделяются лишь чуть вздрагивающие черные пятнышки глаз, словно какая-то странная, абсолютно невыразительная мякоть. При всей своей исключительной красоте, это лицо не столько нарисовано, сколько вылеплено из гладко-рыхлого, безупречно-нестойкого материала; оно похоже на набеленное лицо Чарли Чаплина — лицо тотема с темно-растительными глазами.

Действительно, в стремлении полностью заменить лицо маской (как, например, в античном театре) скрывается, вероятно, не столько мотив тайны (как в полумасках итальянского театра), сколько мотив лица-архетипа. Своим зрителям Гарбо являла как бы платоновскую идею человеческого существа, и этим объясняется, что ее лицо — почти бесполое, хоть и без всякой двусмысленности. Правда, такой неразличимости способствует сам фильм, где королева Христина появляется в виде то женщины, то молодого кавалера; но, переодеваясь, Гарбо ничуть не преображается; она все время остается сама собой, и лицо ее как в короне, так и в низко надвинутой широкополой шляпе — одинаково белоснежное и отрешенное. В ее прозвище Божественная выражалось скорее всего не столько совершенство ее красоты, сколько самая суть ее телесного облика — она словно низошла с небес, где все предметы сформированы и очерчены с величайшей ясностью. Она и сама это знала. Сколь многие актрисы соглашались показывать публике смущающее зрелище того, как их красота становится все старше, — она же на это не пошла, чистая Сущность не должна ронять себя, ее лик должен быть навеки воплощен в своем безупречном совершенстве, совершенстве скорее интеллектуального, чем пластического порядка. Просто Сущность ее постепенно затмилась, все более укрываясь от взоров очками, шляпками, уединенной жизнью, — зато так и осталась неискаженной.

Однако в этом обожествленном лике вырисовывается и нечто более резкое, чем просто маска; таково почти преднамеренное, то есть человеческое, соответствие между изгибом ноздрей и дугой бровей — редкое, сугубо индивидуальное соотношение между двумя зонами лица. Черты маски образуют лишь простую сумму, в лице же они вступают в тематическую перекличку. Лицо Гарбо знаменует собой тот неустойчивый миг, когда кино из эссенциальной красоты вот-вот извлечет красоту экзистенциальную, когда архетипичность вот-вот уступит место обаянию живых и смертных лиц, когда ясность телесных сущностей вот-вот сменится лирикой женской души.

Будучи переходным явлением, лицо Гарбо сочетает в себе два века киноиконографии; здесь священный ужас сменяется очарованием. Как известно, ныне мы находимся на противоположном полюсе этой эволюции: так, индивидуальность лица Одри Хепбёрн обусловлена не только его особым тематическим ореолом (женщина-ребенок, женщина-кошка), но и самим его складом — почти уникальным устройством этого лица, где нет ничего сущностного и все основано лишь на бесконечной сложности морфологических функций. Если провести аналогию со знаком, то своеобразие лица Гарбо носит концептуальный характер, а у Одри Хепбёрн — субстанциальный. В лице Гарбо нам явлена Идея, в лице Хепбёрн — Событие.

Сила и небрежность

В фильмах «черной серии» сложился уже целый каталог жестов, выражающих небрежность. Красотки в ответ на мужские домогательства лениво улыбаются и пускают кольцами дым; сигнал к началу перестрелки подается жестом олимпийского божества — коротким и четким щелчком пальцев; жена бандитского главаря в самых отчаянных ситуациях продолжает невозмутимо вязать. Весь этот набор жестов отрешенности был институционализирован уже в «Бабках», будучи связан с реалиями сугубо французского быта.

Мир гангстеров — это прежде всего мир хладнокровия. Происшествия, которые в житейской философии еще рассматриваются как значительные — например, смерть человека, — сводятся здесь к чистой схеме, сокращаются до крохотного атомарного жеста; на схеме чуть сместились линии, два пальца чуть щелкнули друг друга, и на другом краю поля нашего восприятия со столь же условным жестом падает человек. Подобный мир, своей ледяной невозмутимостью постоянно пародирующий мелодраму, в конечном счете представляет собой, как известно, еще и мир феерии. За скупостью решительного жеста кроется целая мифологическая традиция, начиная с numen античных богов, решавших человеческие судьбы кивком головы, и кончая волшебной палочкой в руках феи или фокусника. Конечно, смотреть на смерть издалека заставило уже появление огнестрельного оружия, но здесь дистанция была слишком явно рациональной, и чтобы вновь дать нам ощутить волю рока, понадобилась изощренная система жестов. В этом и заключается небрежность наших гангстеров — пережиток классической трагедии, где жест совпадает с поступком, сведенным к минимальному объему движений.

Следует лишний раз подчеркнуть семантическую разработанность этого мира, интеллектуальную (а не только эмоциональную) структурированность зрелища. Когда гангстер, описав рукой безупречную параболу, внезапно выхватывает из-под пиджака кольт, то это отнюдь не

означает смерть, ибо по опыту мы знаем, что это всего лишь опасность, которая может быть и чудесно отведена. Появление револьвера обладает здесь не трагической, а лишь когнитивной значимостью: оно знаменует начало новой перипетии, его функция не устрашающая, а убеждающая. Оно соответствует тому или иному новому повороту рассуждений в пьесе Мариво: ситуация резко переворачивается, завоеванное было оказывается внезапно утрачено; танец револьверов как бы делает время обратимым, благодаря ему в развитии сюжета становятся возможными, как при игре в лото, возвраты к исходной точке, скачки назад. Кольт — это особый язык, его функция поддерживать жизненное давление, не давать времени завершиться; это логос, а не праксис.

Напротив того, небрежный жест гангстера обладает своей сосредоточенной действенностью приговора; лишенный порывистости, стремительно и безошибочно направленный к конечной цели, он прерывает течение времени и нарушает всю риторику. Небрежность всегда означает, что действенно одно лишь молчание; в таких жестах, как вязание, курение, поднятый палец, выражается мысль о том, что настоящая жизнь осуществляется в безмолвии и человеческий поступок всецело властен над временем. У зрителя, таким образом, возникает иллюзия устойчивости мира, способного меняться лишь под давлением людских поступков, но не слов; гангстер изъясняется только жестами, речь же для него — нечто вроде поэзии, слово для него не обладает никакой демиургической функцией; для него разговаривать — значит демонстративно бездельничать. В основе всего здесь мир сущностей — мягких, точно рассчитанных жестов, воплощающих в себе чистую действенность; а уже поверх этой основы — завитушки арготической речи, служащие ненужной (то есть аристократической) роскошью в этой своеобразной экономике, где меновую стоимость имеет только жест.

Но чтобы в жесте обозначилась полная слиянность с поступком, необходимо сгладить в нем всякую эмфазу, истончить его до почти полной незаметности, чтобы по своему объему он был не более чем связью между причиной и следствием; небрежность жеста служит здесь особо изощренным знаком действенности — зрителю открывается в ней идеально покорный мир, управляемый одним лишь выбором жестов, без всякого тормозящего действия языка. Гангстеры и боги не разговаривают — кивнут головой, и все свершается.

Затерянный континент

Современный миф об экзотике хорошо иллюстрируется фильмом «Затерянный континент». Это полнометражная документальная лента о «Востоке»; сюжетом служит какая-то неопределенная (явно надуманная) этнографическая экспедиция, в ходе которой три или четыре бородатых итальянца попадают в Инсулиндию. Атмосфера фильма эйфорична, все здесь исполнено легкости и невинности. Наши исследователи — симпатичные люди, в минуты досуга предающиеся детским забавам: играют со своим любимцем медвежонком (такой любимец — неотъемлемая принадлежность любой экспедиции: нет ни одного фильма о полярниках без ручного тюленя, ни одного репортажа из тропиков без обезьянки) или же комически вываливают на палубу судна блюдо спагетти. То есть эти милые этнологи очень мало озабочены проблемами истории или социологии. Проникновение на Восток для них не более чем небольшой круиз по лазурному морю, а главное, под ярким светом солнца. И вот Восток, как раз теперь оказавшийся политическим центром всего мира, предстает здесь плоским, приглаженным и искусственно раскрашенным, словно старомодная почтовая открытка.

Понятно, как создается этот эффект безответственности: раскрашивание мира всегда служит для его отрицания (и, быть может, именно с этого следовало бы начинать критику цветного кино). Утративший всякую вещественность, отброшенный в область красок, лишенный плоти именно из-за своих роскошных «картин», Восток оказывается подготовлен для операции скрадывания, каковая и производится над ним в фильме. Между эпизодами с ручным медвежонком и с озорником, рассыпавшим спагетти, нашим киноэтнологам не составляет никакого труда рассматривать Восток как нечто формально экзотическое, по сути же глубоко схожее с Западом, во всяком случае, с западным спиритуализмом. Что, у восточных людей есть какие-то свои религии? Это не важно, различия между ними несущественны по сравнению с глубинным единством идеальных устремлений. Таким образом, любой обряд показывается и с точки зрения своей особенности и с точки зрения вечности, расценивается и как пикантное зрелище и как парахристианский символ. И не важно, что буддизм — не совсем христианство, главное, здесь тоже есть монахини, обривающие себе голову (патетический мотив всякого пострига), здесь тоже есть монахи, которые преклоняют колени и исповедуются своему настоятелю, и здесь тоже, как и в Севилье, верующие обвешивают золотыми украшениями статую божества. Действительно, именно «формы» разных религий более всего говорят об их тождестве; но здесь это тождество служит не разоблачению, а возвеличиванию религий, каждая из них записывается в актив католицизма, который стоит выше их всех.

Известно, что синкретизм всегда был одним из главных ассимиляторских приемов церкви. В XVII веке на том самом Востоке, который в «Затерянном континенте» показан предрасположенным к христианству, иезуиты весьма далеко заходили в эйкуменизме религиозных форм — они использовали даже малабарские обряды, правда, в конце концов это все же было осуждено папой. Подобную мысль о «всеобщем сходстве» внушают и наши этнографы: что Восток, что Запад — все едино, различаются одни лишь крас-

ки, основа же тождественна — а именно, вечное устремление человека к Богу; любые географические различия суть лишь жалкие привходившие обстоятельства по сравнению с человеческой природой, ключ к коей содержится в одном лишь христианстве. Даже «первобытный» фольклор, восточные легенды, чья чуждость как будто бы прямо отмечается в фильме, служат лишь для того, чтобы иллюстрировать собой все ту же *природу:* обряды, вообще любые факты культуры никогда не соотносятся с тем или иным историческим строем, с каким-либо определенным социально-экономическим укладом, они отсылают лишь к набору абстрактно-нейтральных общих мест, космических форм (таких, как времена года, бури, смерть и т.д.). Если на экране рыбацкие селения, то нам отнюдь не показывают, как люди ловят рыбу; нет, нам является растворенная в аляповатой вечности заката некая романтическая сущность рыбака, рассматриваемого не как труженик, технически и экономически зависящий от определенного общества, но как некий образ извечного удела: мужчина уходит в море навстречу опасностям, женщина плачет и молится у домашнего очага. Так же обстоит дело и с беженцами, которые в начале фильма длинной вереницей спускаются с гор, конечно же, ни к чему уточнять, откуда они, — это вечные сущности беженцев, сама природа Востока такова, что производит их на свет.

Итак, в этом экзотизме хорошо проявляется его глубинное назначение — отрицать какую-либо историческую конкретность. Снабдив действительность Востока кое-какими ясными знаками туземности, ей тем самым делают прививку против всякой содержательной ответственности. Зачаточная, как можно более поверхностная «обстановка действия» создает необходимое алиби и избавляет от необходимости углубляться в обстановку более существенную. По отношению к чужим странам Порядок умеет поступать лишь двумя способами, которые оба связаны с искажением объекта: чужестранность либо признается гротескным спектаклем, либо обезвреживается как простое отражение Запада. И в том, и в другом случае главное — отнять у чужой страны ее историю. Таким образом, «красивые картины» «Затерянного континента» не могут быть невинны: это отнюдь не невинное дело — *затерять* континент, который как раз нашел себя в Бандунге.

1957

Перевод с французского С.Зенкина

М.Рыклин

История и «мораль знаков»

Все это подводит нас к тому,
что у знака есть своя мораль.

Ролан Барт

Этим небольшим эссе уже около сорока лет, они писались в 1954 — 1956 годах для французских журналов и были собраны в книгу в 1957 году. Ее выпустило издательство «Сёй», книга называлась «Мифологии».

Эти маленькие тексты четко структурированы и имеют единую направленность: перед нами марксистская и семиологическая критика мифов французской буржуазии, циркулирующих как нечто очевидное, «природное» в средствах массовой коммуникации: прессе, кино, телевидении, массовых зрелищах. Они обнажают стоящую за этой естественностью классовую позицию, заинтересованность мелкого буржуа в том, чтобы предстать в качестве Вечного Человека.

«Марксистская критика», «классовая позиция», «мелкая буржуазия» — трудно представить себе другой набор понятий, который бы так идеально соответствовал запретному, вытесненному концептуальному пласту *нашего* общества (не случайно еще в советский период существовало табу на сочетание семиотического подхода с марксистской критикой). Эти понятия не смешивались по принципиальной причине: семиотика претендовала на статус науки о культуре, а марксизм был «научной идеологией». В тогдашнем климате научность бессознательно связывалась с деполитизированностью, внеидеологичностью. Напротив, в «Мифологиях» язык марксистской критики, сложившийся под влиянием не только Маркса, но также Брехта и Сартра, сосуществует с «благородным» языком соссюровской лингвистики, более того, марксистская критика идеологии ведется там одновременно с критикой мифа как формы, то есть с семиологическим анализом.

Сочетание несочетаемого — таково преимущество обществ, в которых марксизм не был господствующей идеологией, подчинившей себе, в числе прочего, институты репрессий. Марксистская семиотика имеет в них такое же право на существование, как и руссоистская (я имею в виду структурную антропологию Леви-Строса, создававшуюся в те же годы) или психоаналитическая (пример Лакана).

Первое правило политической семиологии Барта: мифу не могут быть поставлены никакие содержательные пределы, в обществе нет такой речи, которая по своему содержанию не поддавалась бы мифизации. Мифом может стать все: не только всякое проявление языка, но любое изображение, фото, кино, реклама. Другими словами, миф — это форма, которую можно произвольно наложить на любое содержание. Мифические изображения, приравниваемые Бартом по семиотической форме к письму, даже обладают перед языком важным преимуществом: они наивны, непосредственны, ими овладевают с минимальными издержками. Поэтому в «Мифологиях» Барт по большей части опирается на визуальный материал: кино, фото, зрелища, спортивные состязания, реклама, туризм и т.д.

В одном существенном отношении Барт переворачивает проект Соссюра: если последний видел в семиологии более широкое учение о знаках, частью которого является лингвистика, то политическая семиология, напротив, представляется ее основателю перенесением методов структурной лингвистики на анализ других видов массового языка. Причем этот формальный анализ ставится на службу марксистской исторической критике.

Уже первичные семиотические системы имеют в своем составе сложный термин, прочитываемый непосредственно и не поддающийся на уровне потребления разложению на составляющие: это — *знак,* единство означающего (акустический образ) и означаемого (понятие). Возьмем букет роз: кроме означающего (розы) и означаемого (страсть) это еще и сложный термин: «означающие — страсть — розы». Хотя в плане аналитическом я обязан не смешивать розы как означающее и розы как знак («означающее пусто, а знак наполнен, он есть смысл»), на уровне потребления они сливаются. Такая слитность является условием функционирования любой идеологии.

Особенность мифа состоит в том, что он надстраивается над уже существующей первичной семиотической системой, превращая ее сложный термин (знак) в свой простой (означающее, форма) и конструируя на его основе вторичную семиотическую систему, то есть на язык-объект накладывается метаязык, который и является предметом анализа в «Мифологиях».

Чернокожий солдат отдает честь трехцветному французскому знамени. Означающим этой «увеличенной» семиотической системы тавтологически является «чернокожий солдат, отдающий честь французскому знамени», означаемым — «смесь французского имперского духа и милитаризма», сложным термином — присутствие означаемого посредством означающего, сигнификация. Потребляют именно сложный поверхностный термин, который представляется потребителю чем-то самодостаточным, даже очевидным (хотя аналитически любой миф, естественно, разлагаем на составляющие). С обложки журнала миф как бы запросто обращается к нам: «Какая там французская империя? Просто бравый негр салютует нашему знамени, как это сделал бы наш парень». Он призывает отказаться от анализа, не говоря уж о критике, и ограничиться простым потреблением передаваемого сообщения. В результате этого и подобных актов потребления империя предстает как квазиприродное образование, изъятое из потока исторических изменений, насилия и т.д. Это, скорее, уже не империя, а некая «имперскость», вечная имперская сущность, неподвластная законам разрушения. «Миф — это украденная и возвращенная речь. Просто возвращаемая речь уже не является той, которую похитили: к тому же, возвращая, ее поставили совсем не на то место, с которого взяли»[1].

Форма мифа, в отличие от немотивированности лингвистического знака, всегда является мотивированной, по крайней мере частично строится на понимаемой всеми аналогии: чернокожий солдат отдает честь французскому знамени точно так же, как это сделал бы солдат-француз; иначе Империя не нашла бы в ритуале отдания чести знамени своего алиби.

При этом «резервуар мифических означающих неисчерпаем»[2]: салютующего негра можно с успехом заменить французским генералом, награждающим отличившегося сенегальца, или белым учителем, что-то рассказывающим внимательно слушающим его негритятам.

Любая аналитическая точка зрения на миф разрушает его: производитель мифов цинично подыскивает форму к уже имеющемуся, предзаданному понятию; критик разлагает его на составляющие и видит в нем лишь алиби французского империализма. Динамической, напротив, является позиция читателя-потребителя мифа: он считает, что образ естественно влечет за собой понятие, что они симбиотичны, что означающее «обосновывает» означаемое.

Миф невозможно подорвать изнутри: как уже сказано, он знает лишь формальные, но не содержательные границы. Лучшим оружием против мифа Барт считает создание на его основе других, *искусственных* мифов, являющихся как бы третичными семиотическими системами или метаязыком мифического метаязыка. В качестве примера удачной искусственной мифологии, возникшей на основе мифологии естественной, Барт приводит «Бувара и Пекюше» Флобера. Зато так называемая «реалистическая литерату-

[1] Barthes R. Mythologies, P., éd. du Seuil, 1957, p. 233.
[2] Ibid, p. 235.

ра» не только не питает антипатии к мифу, но часто находится с ним в избирательном сродстве: это очень близкие идеологии. Между тем ответственность писателя перед обществом, по Барту, поддается измерению исключительно в семиотических терминах, это прежде всего вопрос формы.

Мифы позволяют буржуазности раствориться «в туманном мире, единственным обитателем которого является Вечный Человек (не пролетарий и не буржуа)»[3]: и чем шире буржуазия распространяет свои представления, тем более они натурализируются, становятся анонимными.

Но есть ли язык, который не является мифическим, не поддается натурализации, не удваивает себя? Барт отвечает на этот вопрос положительно: такой язык есть, это язык человека-производителя, который «говорит для того, чтобы трансформировать реальность, а не для того, чтобы сохранять ее в виде образа... революционный язык не может быть языком мифическим... революция производит в полной мере политическую речь, что отличает ее от мифа: речи первоначально политической, но ставшей затем естественной... буржуазия маскирует свою буржуазность и поэтому производит миф, революция заявляет о себе как о революции и тем самым упраздняет миф»[4].

Впрочем, с большой неохотой французский семиолог все-таки допускает существование «тощих» «левых» мифов. Они, поясняет он, появляются, когда революция начинает маскировать свою революционность, производя «невинный метаязык». Как пример такого эмбрионального мифа он берет «Сталина как объект речи»: смыслом здесь был реальный исторический Сталин; означающим — ритуальное обращение к Сталину, фатальная неизбежность «естественных» эпитетов, которыми было окружено это имя; означаемым служила коммунистическая ортодоксия, выражавшаяся в дисциплине, подчинении воле партии; наконец, сигнификация здесь — сакрализованный Сталин, растворенный в природе под названием Гения. «Деполитизация в данном случае очевидна, она с головой выдает миф»[5].

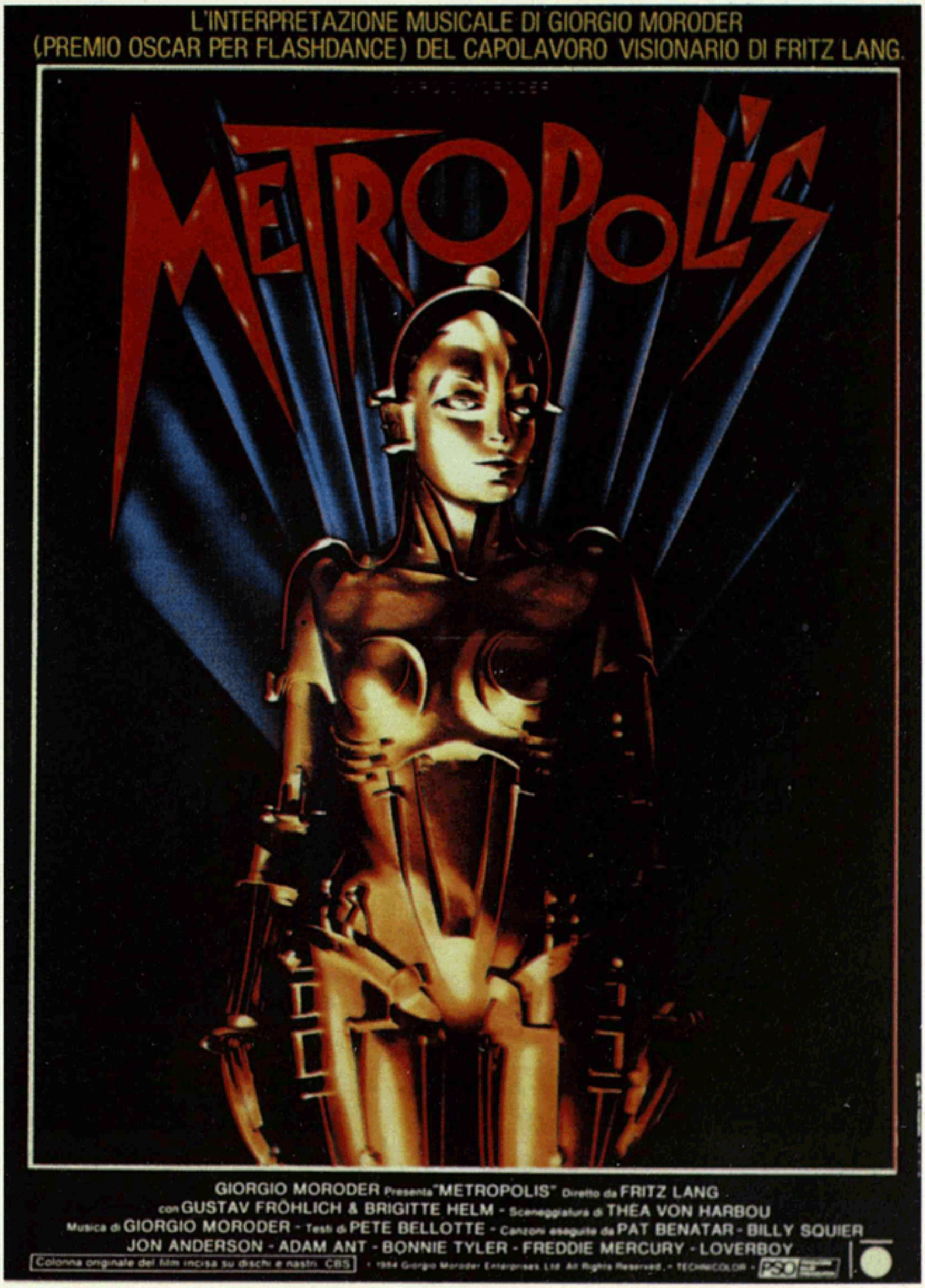
И тут же Барт создает апологию «левого» мифа: он «незначителен», «редок», «ему недоступна каждодневная жизнь», он «беден», «случаен» и т.д. «Действительно, что может быть беднее мифа о Сталине?» — восклицает он.

Французский семиолог явно недооценил возможностей «левых» мифов, может быть, потому, что они были существенно слабей мотивированы риторически и значительно теснее связаны со смертью, насилием, террором. С помощью этих семиотически «бедных» слов упразднялись тела: наркомы подбрасывали гвозди в масло трудящихся; колхозники шпионили в пользу японцев; раввины помогали фашистам и т.д. и т.п. Можем ли мы понять эту небогатую, но очень широко распространенную речь как мотивированную, как хотя бы отчасти естественную? Едва ли. Но ее явная обобществленность, деприватизированность не дают основания трактовать соответствующие мифы как «слабые», «случайные» и даже «тощие». Просто это речь не об образах, а о телах, их жизни и смерти, не о потреблении, но о немотивированном уничтожении. Сам Барт ближе подходит к тому, что можно назвать семиотикой террора, анализируя тексты маркиза де Сада (в книге «Сад, Фурье, Лойола»), чем в «Мифологиях», где марксистская ортодоксия скрывает от него сталинский террор, прикрытием которого также служила марксистско-ленинская риторика. Скрытый механизм узнавания и отождествления парализует в Барте — да и в Сартре, и в Брехте — критическую проницательность в том, что касается всего «левого» и даже того, что, собственно, такое есть «левое» по другую сторону «железного занавеса». Для этого все они слишком нуждались в Другом, в чем-то, что выходило бы за пределы невыносимой для них имманентности общества потребления, что обосновывало их право занимать по отношению к нему критическую позицию. Такова, может быть, наиболее буржуазная черта западной марксистской критики.

Впрочем, ценность «Мифологий», этих марксистских коанов, не исчерпывается ортодоксальностью семиотико-марскистского метода. Это еще и сложная вязь тонко подмеченных деталей, искусно пригнанных друг к другу; римских челок в соединении с потением; лица Гарбо, так же невозможного без грима, как лицо Чарли Чаплина; плодовитости писательниц как романисток и как матерей и т.д.

Не Барт, конечно, изобрел французского буржуа, который издавна, еще в эпоху Просвещения, приучил себя получать от любого вида критики мазохистское удовольствие, не лишенное доли прагматизма (надо исправлять свои недостатки, поэтому даже чрезмерная критика бывает полезна), особенно если это делалось красиво. От критики до классики во Франции — один шаг, и «Мифологии» давно его сделали. А Барт после Маркса увлекался другими текстами — Бальзака, Фрейда, Соллерса, Роб-Грийе, Мишле и др., и изображениями — Кертеша, Мапль-торпа, Надара, Будине. Не отказываясь от проекта политической семиологии, он мягко отошел от ортодоксального марксизма 50-х годов.

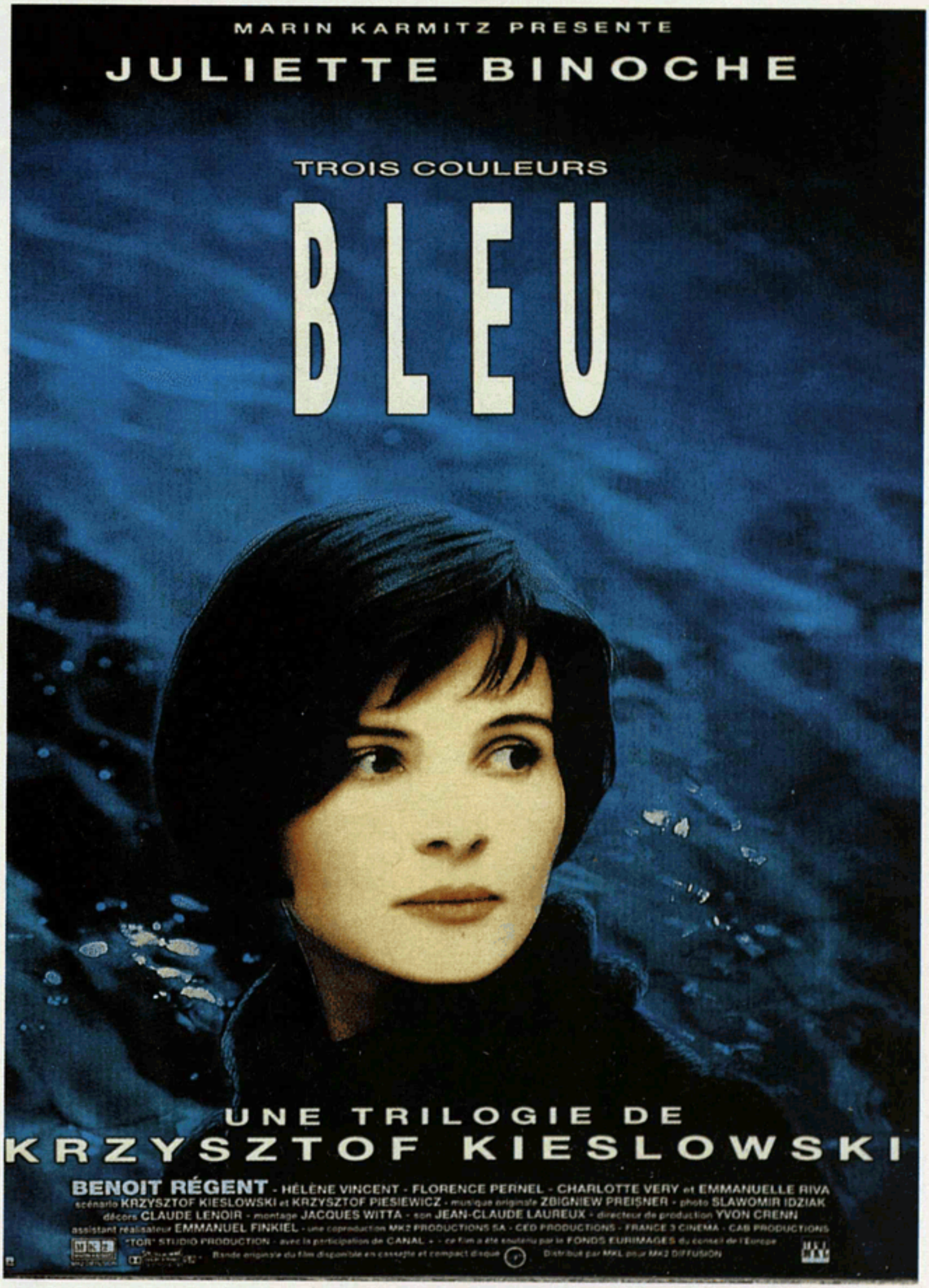
[3] Ibid, p. 249.
[4] Ibid, p. 255.
[5] Ibid, p. 256.



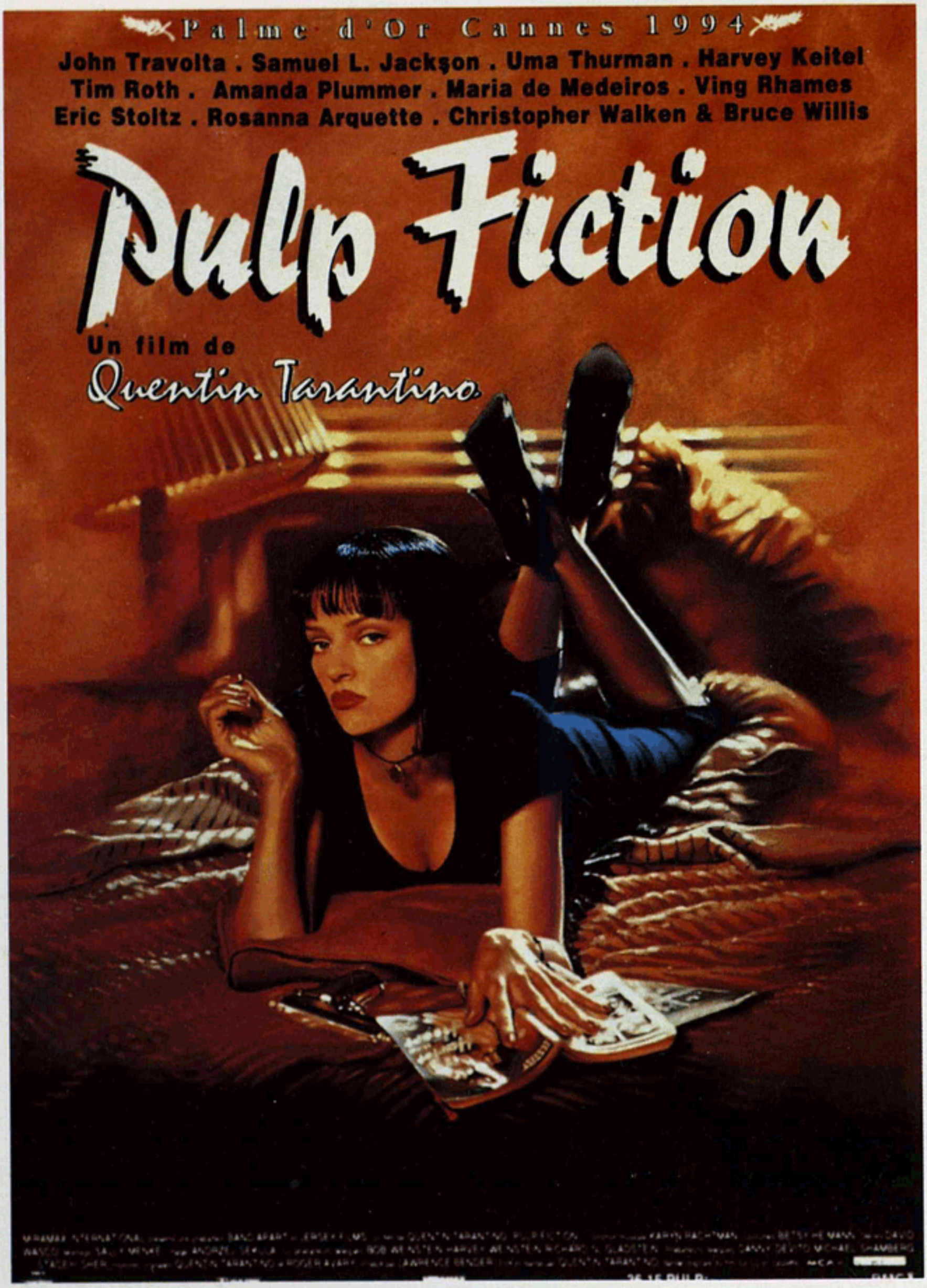
«Метрополис» (1926), режиссер Фриц Ланг

АО «Рекламфильм» является спонсором публикации киноплакатов

«Унесенные ветром» (1939), режиссер Виктор Флеминг



«Три цвета. Синий» (1993), режиссер Кшиштоф Кесьлёвский



«Бульварное чтиво» (1994), режиссер Квентин Тарантино

1980 — 1995

1980

10 января. Испания вводит квоту на импорт фильмов, оказавшую благоприятный эффект на отечественное кинопроизводство.

2 апреля. Во Франции вводится трехлетний ограничительный барьер для демонстрации фильмов по телевидению (отсрочка распространяется на фильмы, предназначенные для кинотеатров).

3 августа. В результате пожара во Французской синематеке гибнет большое количество копий, в том числе уникальных.

26 августа. Родился Маколей Калкин — популярный исполнитель детских ролей в американских фильмах («Один дома», «Риччи Рич»; клип Майкла Джексона «Черные или белые»).

Роберт Редфорд открывает в штате Юта творческие мастерские для молодых режиссеров и ежегодный кинофестиваль независимого игрового и документального кино.

Пост главы крупной киностудии — «XX век — Фокс» впервые занимает женщина — Шерри Лэнсинг.

Фильм Акиры Куросавы «Тень воина» с бюджетом 6 миллионов долларов США становится самым дорогим в истории японского кино, а также первым японским фильмом, финансируемым и прокатываемым иностранной компанией.

На экраны выходят фильмы: «Нарушитель Морант» Брюса Бересфорда (Австралия); «Последнее метро» Франсуа Трюффо, «Дива» Жан-Жака Бенекса, «Мой американский дядюшка» Алена Рене (Франция); «Берлин, Александерплац» Райнера Вернера Фасбиндера (ФРГ); «Терраса» Этторе Сколы (Италия); «Сияние» Стэнли Кубрика (Великобритания); «Человек-слон» Дэвида Линча, «Атлантик-сити» Луи Маля, «Империя наносит ответный удар» Ирвина Киршнера, «Вой» Джо Данте, «Обыкновенные люди» Роберта Редфорда, «Бешеный бык» Мартина Скорсезе (США); «Москва слезам не верит» Владимира Меньшова, «Экипаж» Александра Митты (СССР).

1981

Фильм Хью Хадсона «Огненные колесницы», завоевав четыре «Оскара», знаменует прорыв английской кинематографии на мировой арене. В связи с событиями на Фолклендских островах его воспринимают как акт поддержки политики консерваторов.

«Мефисто»

Студия «Юнайтед Артистс» объединяется с «МГМ» в концерн «МГМ/ЮА». Альянс отчасти вызван провалом фильма Майкла Чимино «Врата рая».

«Бешеный бык»

«Сестры, или Баланс счастья»

На экраны выходят фильмы: «Галлиполи» Питера Уира (Австралия); «Пихоте, закон самого слабого» Эктора Бабенко (Бразилия);

Robinson, David. The Chronicle of Cinema. «Sight and Sound», 1995 (Suppl.).

«Сестры, или Баланс счастья» Маргарете фон Тротта, «Лили Марлен» и «Лола» Райнера Вернера Фасбиндера (ФРГ); «Мефисто» Иштвана Сабо (Венгрия); «Трагедия смешного человека» Бернардо Бертолуччи, «Три брата» Франческо Рози (Италия); «Лихорадка» Агнешки Холланд, «Человек из железа» Анджея Вайды (Польша); «Женщина французского лейтенанта» Карела Рейша (Великобритания); «Жар тела» Лоренса Каздана, «На золотом пруду» Марка Райдела, «Почтальон всегда звонит дважды» Боба Рафелсона, «Принц города» Сидни Люмета, «Рэгтайм» Милоша Формана, «Искатели потерянного ковчега» Стивена Спилберга, «Красные» Уоррена Битти, «Супермен-2» Ричарда Лестера (США); «Агония» Элема Климова («полочный» фильм 1975 года), «Ленин в Париже» Сергея Юткевича (СССР).

1982

Февраль. Второй арест Сергея Параджанова.

10 февраля. Коста-Гаврас избирается президентом Французской синематеки.

2 апреля. Министр культуры Франции Жак Ланг объявляет правительственный план реформы французского кино.

14 мая. Коммунистический Китай впервые участвует в Каннском фестивале (представлен фильм «История А Ку» Чена Фана).

Студия «Коламбиа Пикчерз» входит в состав агломерата «Кока-кола».

Британский телевизионный Четвертый канал торжественно выпускает на экран первый пакет низкобюджетных фильмов, в числе которых «Ангел» Нила Джордана и «Контракт рисовальщика» Питера Гринуэя.

«Ганди» Ричарда Аттенборо завоевывает восемь «Оскаров» — рекордное число для английского фильма.

На экраны выходят фильмы: «Ночь Варенны» Этторе Сколы (Франция); «Фицкарральдо» Вернера Херцога, «Тоска Вероники Фосс» Райнера Вернера Фасбиндера (ФРГ); «Пропащие жизни» Пала Габора (Венгрия); «Чоуринги-лейн, 36» Апарны Сен (Индия); «Идентификация женщины» Микеланджело Антониони, «Ночь святого Лоренцо» Витторио и Паоло Тавиани (Италия); «Лодка» Йылмаза Гюнея (Турция); «Госпиталь «Британия» Линдсея Андерсона, «Местный герой» Билла Форсайта (Великобритания); «Люди-кошки» Пола Шредера, «Конан-варвар» Джона Милиуса, «Е.Т. Инопланетянин» Стивена Спилберга, «Хэммет» Вима Вендерса, «Пропавший без вести» Коста-Гавраса, «Офицер и джентльмен» Тейлора Хэкфорда, «Полтергейст» Тоуба Хупера, «Выбор Софи» Алана Пакулы, «Тутси» Сидни Поллака (США); «Мужики!..» Искры Бабич, «Частная жизнь» Юлия Райзмана, «Остановился поезд» Вадима Абдрашитова, «Любимая женщина механика Гаврилова» Петра Тодоровского (СССР).

1983

1 апреля. Чжан Имоу и его коллеги создают на китайской киностудии «Гуангчи» молодежное объединение.

7 мая. В Канне открывается новый Дворец фестивалей; старый идет на слом, и на его месте строится отель.

Салли Поттер снимает «Золотоискательницы» — первый британский фильм, созданный женской съемочной группой.

Фильм Чена Кунху «Взросление», получивший «Золотого коня» — высшую награду Тайваньского кинофестиваля, знаменует официальное признание «нового кино» Тайваня.

На экраны выходят фильмы: «Деньги» Робера Брессона, «Дантон» Анджея Вайды, «Жизнь — роман» Алена Рене, «Веселенькое воскресенье» Франсуа Трюффо (Франция); «И корабль плывет» Федерико Феллини, «Ностальгия» Андрея Тарковского (Италия); «Легенда о Нараяме» Сёхэя Имамуры (Япония); «Демоны в саду» Мануэля Гутьерреса Арагона (Испания); «Фанни и Александр» Ингмара Бергмана (Швеция); «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс!» Нагисы Осимы, «Воспитание Риты» Льюиса Гилберта, «Завтрак пахаря» Ричарда Эйра (Великобритания); «Король комедии» Мартина Скорсезе, «Аутсайдеры» Фрэнсиса Форда Копполы, «Возвращение Джидая» Ричарда Маркана, «Лицо со шрамом» Брайана Де Пальмы, «Силквуд» Майкла Николса, «Военные игры» Джона Бэдхема, «Зелиг» Вуди Аллена (США); «Сказка странствий» Александра Митты (СССР, Румыния, Чехословакия), «Полеты во сне и наяву» Романа Балаяна, «Прощание» Ларисы Шепитько и Элема Климова, «Мы из джаза» Карена

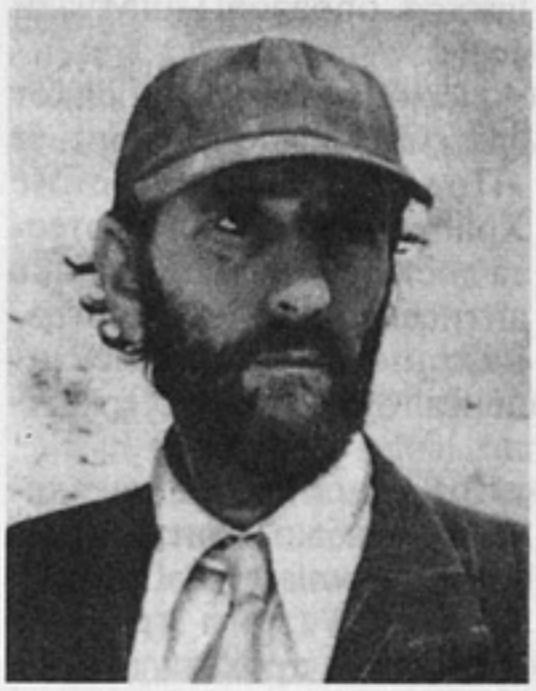
Шахназарова, «Васса» Глеба Панфилова, «Без свидетелей» Никиты Михалкова (СССР).

1984

15 февраля. Студия «Дисней» объявляет о создании компании «Тачстоун филмз» для выпуска продукции, не предназначенной для семейного развлечения.

10 июля. Андрей Тарковский в Милане сообщает о своем решении не возвращаться в СССР.

15 августа. В Буэнос-Айресе проходит премьера фильма «Заблудшая», поставленного в 1945 году, но не разрешенного к показу исполнительницей главной роли Эвой Дуарте-Перон. Это была ее единственная работа в кино.



«Париж, Техас»

Бывший художник и специалист по спецэффектам Джеймс Кэмерон делает себе имя с выходом на экраны фильма «Терминатор».

На экраны выходят фильмы: «Желтая земля» Чена Кайге (Китай); «Послеполуденный отдых фавна» Веры Хитиловой (Чехословакия); «Любовь Свана» Фолькера Шлёндорфа, «Бал» Этторе Сколы, «Фавориты луны» Отара Иоселиани, «Ночи полнолуния» Эрика Ромера (Франция); «Родина» Эдгара Райтца, «Париж, Техас» Вима Вендерса (ФРГ); «Дневник для моих детей» Марты Месарош (Венгрия); «Дом и мир» Сатьяджита Рея (Индия); «Кармен» Франческо Рози (Италия); «Секс-миссия» Юлиуша Махульского (Польша); «После репетиции» Ингмара Бергмана (Швеция); «Грейстоук, легенда о Тарзане, царе обезьян» Хью Хадсона, «Поля смерти» Роланда Жоффе, «Путешествие в Индию» Дэвида Лина (Великобритания); «Амадей» Милоша Формана, «Полицейский с Беверли Хиллз» Мартина Бреста, «Бродвей Дэнни Роуз» Вуди Аллена, «Клуб «Коттон» Фрэнсиса Форда Копполы, «Дюна» Дэвида Линча, «Гремлины» Джо Данте, «Русла любви» Джона Кассаветеса, «Кошмар на улице Вязов» Веса Крейвена, «Земля сердца» Роберта Бентона, «Под вулканом» Джона Хьюстона (США); «О мертвых — только хорошее» Предрага Антониевича (Югославия); «Лев Толстой» Сергея Герасимова, «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа, «Время желаний» Юлия Райзмана, «Легенда о Сурамской крепости» Сергея Параджанова, «И жизнь, и слезы, и любовь» Николая Губенко (СССР).

1985

12 апреля. Демонстрация «Желтой земли» Чена Кайге на кинофестивале в Гонконге знаменует начало «нового китайского кино».

3 июля. Французское правительство вводит новое законодательство по авторскому праву, согласно которому позднее организуется Ассоциация борьбы против аудиовизуального пиратства.

«Шоа»

Индия выпускает в этот год в три раза больше фильмов, чем США.

«Опустошенные сердца» Донны Дейч становятся первой лесбийской любовной историей, получившей коммерческий прокат в США.

«Клубом «Завтрак» Джона Хьюза открывается тенденция «кланового фильма» — в нем снимались дети актеров Доналда Сазерленда (Кифер) и Мартина Шина (Чарли).

На экраны выходят фильмы: «Репетиция «Дон Жуана» Андре Дельво (Бельгия); «Поцелуй женщины-паука» Эктора Бабенко (Бразилия); «Большой парад» Чена Кайге (Китай); «Парень встречает девушку» Лео Каракса, «Без крыши, вне закона» Аньес Варда, «Шоа» Клода Ланцманна, «Подземка» Люка Бессона, «Танго. Изгнание Гарделя» Фернандо Соланаса (Франция); «Полковник Редль» Иштвана Сабо (Венгрия); «Ран» Акиры Куросавы (Япония); «Yesterday» Радослава Пивоварского (Польша); «Бразилиа» Терри Гиллиама,

«Письмо Брежневу» Криса Бернарда, «Моя прекрасная прачечная» Стивена Фрирза (Великобритания); «После закрытия» Мартина Скорсезе, «Назад в будущее» Роберта Земекиса, «Кордебалет» Ричарда Аттенборо, «Цвет лиловый» Стивена Спилберга, «Отчаянно ищущая Сьюзен» Сьюзен Сейдельман, «Изумрудный лес» Джона Бурмена, «Мисима» Пола Шредера, «Из Африки» Сидни Поллака, «Честь семьи Прицци» Джона Хьюстона, «Пурпурная роза Каира» Вуди Аллена, «Свидетель» Питера Уира (США); «Иди и смотри» Элема Климова (СССР).

1986

18 мая. V съезд кинематографистов СССР избирает Элема Климова первым секретарем СК. Начинается процесс возвращения «полочных» фильмов.

Компания «Кэннон» Йорама Глобаса и Менахема Голана становится на недолгое время самой крупной в истории кино индустриальной империей.

На экраны выходят фильмы: «Данди по прозвищу Крокодил» Питера Феймана (Австралия); «Деревенька моя любимая» Иржи Менцеля (Чехословакия); «Бетти Блю» Жан-Жака Бенекса, «Мело» Алена Рене (Франция); «Роза Люксембург» Маргарете фон Тротта (ФРГ); «Великое поколение» Ференца Андраша (Венгрия); «Джинджер и Фред» Федерико Феллини, «Отелло» Франко Дзеффирелли (Италия); «Жертвоприношение» Андрея Тарковского (Швеция); «Живот архитектора» Питера Гринуэя, «Караваджо» Дерека Джармена, «Мона Лиза» Нила Джордана, «Комната с видом» Джеймса Айвори (Великобритания); «Чужие» Джеймса Кэмерона, «Синий бархат» Дэвида Линча, «Муха» Дэвида Кроненберга, «Ханна и ее сестры» Вуди Аллена, «Взвод» Оливера Стоуна, «Около полуночи» Бертрана Тавернье, «Дикая штучка» Джонатана Демме (США); «Покаяние» Тенгиза Абуладзе, «Пловец» Ираклия Квирикадзе («полочный» фильм 1981 года), «Проверка на дорогах» Алексея Германа («полочный» фильм 1971 года) (СССР).

1987

25 декабря. Во время похорон индийской суперзвезды Рамачандрана, в которых приняли участие три миллиона поклонников, погибают шестьдесят человек.

Голливуд празднует свой столетний юбилей: в 1886 году супруги Хендерсон купили кусок земли, который в 1887-м зарегистрировали под названием «Голливуд».

«Иштар» Элейн Мей становится самым дорогостоящим в истории фильмом, поставленным женщиной-режиссером. В прокате фильм ждал сокрушительный провал.

На экраны выходят фильмы: «Последний император» Бернардо Бертолуччи (Италия, Китай); «Красный гаолян» Чжана Имоу (Китай); «До свидания, дети!» Луи Маля, «Дурная кровь» Лео Каракса (Франция); «Имя розы» Жан-Жака Анно (ФРГ); «Дневник для моих любимых» Марты Месарош (Венгрия); «Где дом моего друга?» Аббаса Киаростами (Иран); «Очи черные» Никиты Михалкова, «Интервью» Федерико Феллини (Италия); «Актриса» Кона Ичикавы (Япония); «Герой года» Феликса Фалька (Польша); «Закон желания» Педро Альмодовара (Испания); «Цельнометаллический жилет» Стэнли Кубрика (Великобритания); «Мертвые» Джона Хьюстона, «Империя солнца» Стивена Спилберга (США); «Комиссар» Александра Аскольдова («полочный» фильм 1967 года), «Элегия» Александра Сокурова, «Легко ли быть молодым?» Юриса Подниекса, «Завтра была война» Юрия Кары, «Курьер» Карена Шахназарова (СССР).

1988

15 сентября. В Лондоне открывается Музей движущихся образов — Музей кино.

Церковь объявляет бойкот фильму Мартина Скорсезе «Последнее искушение Христа»; кампания протеста достигает кульминации в антисемитских демонстрациях перед домом президента МСА Лео Вассермана.

В Южной Корее накаляется борьба за контроль на рынке проката. Работники киноиндустрии требуют изъять из проката американские фильмы, в частности «Роковое влечение».

«Женщины на грани нервного срыва»

На экраны выходят фильмы: «Откуда мы?» Рангела Вылчанова (Болгария); «Письма домой» Шанталь Акерман (Франция); «Пейзаж в тумане» Тео Ангелопулоса (Греция); «Женщины на грани нервного срыва» Педро Альмодовара (Испания); «Отсчет утопленников» Питера Гринуэя, «Рыбка по имени Ванда» Чарлза Кричтона, «Высокие надежды» Майка Ли, «Мадам Сюзацка» Джона Шлезингера, «Последний танец Саломеи» Кена Рассела (Великобритания); «Случайный турист» Лоренса Каздана, «Битлджюс» Тима Бёртона, «Опасные связи» Стивена Фрирза, «Миссисипи в огне» Алана Паркера, «Модернисты» Алана Рудольфа, «Человек дождя» Барри Левинсона, «Кто подставил Кролика Роджера?» Роберта Земекиса (США); «Маленькая Вера» Василия Пичула, «Соломенные колокола» Юрия Ильенко, «Фонтан» Юрия Мамина, «Игла» Рашида Нугманова (СССР).

1989

8 февраля. На национальной Неделе кино Миклош Янчо (Венгрия) призывает к солидарности с теми, кто стремится навсегда покончить с наследием сталинизма.

В докладе Актерской гильдии Америки сообщается, что женский контингент гильдии, составляющий 42,6 процента от общего числа членов, в части доходов располагает только 31,5 процента.

На экраны выходят фильмы: «Йааба» Идриссы Уэдраого (Буркина-Фасо); «Конец старых времен» Иржи Менцеля (Чехословакия); «Ленинградские ковбои открывают Америку» Аки Каурисмяки (Финляндия); «Мой XX век» Илдико Энеди (Венгрия); «Враг народа» Сатьяджита Рея (Индия); «Домашнее задание» Аббаса Киаростами (Иран); «Кинотеатр «Парадизо» Джузеппе Торнаторе (Италия); «Повар, вор, его жена и ее любовник» Питера Гринуэя, «Генрих V» Кеннета Брана, «Моя левая нога» Джима Шеридана (Великобритания); «Бэтмен» Тима Бёртона, «Рожденный 4 июля» Оливера Стоуна, «Общество мертвых поэтов» Питера Уира, «Шофер мисс Дэйзи» Брюса Бересфорда, «Индиана Джонс и последний крестовый поход» Стивена Спилберга, «Таинственный поезд» Джима Дармуша, «Секс, ложь и видео» Стивена Содерберга, «Невыносимая легкость бытия» Филипа Кауфмана, «Вальмон» Милоша Формана (США); «Замри-умри-воскресни» Виталия Каневского, «Власть Соловецкая» Марины Голдовской, «Город Зеро» Карена Шахназарова, «Утоли моя печали» Виктора Прохорова и Александра Александрова (СССР).

1990

5 ноября. Джанкарло Паретти приобрел студию «МГМ» за 132 миллиона долларов.

Маргарет Тэтчер проводит на Даунинг-стрит, 10 семинар по проблемам кинопромышленности.

На экраны выходят фильмы: «Ю Ду» Чжана Имоу (Китай); «Девушка со спичечной фабрики» Аки Каурисмяки (Финляндия); «Дневник для моих родителей» Марты Месарош (Венгрия); «Крупный план» Аббаса Киаростами (Иран); «Голоса луны» Федерико Феллини (Италия); «Сны Акиры Куросавы» Акиры Куросавы (Япония); «Ангел за моим столом» Джейн Кэмпион (Новая Зеландия); «Корчак» Анджея Вайды (Польша); «Так проходит слава земная» Маноэля ди Оливейры (Португалия); «Сад» Дерека Джармена, «Отребье» Кена Лоуча, «Под покровом небес» Бернардо Бертолуччи (Великобритания); «Элис» Вуди Аллена, «Костры амбиций» Брайана Де Пальмы, «Танцы с волками» Кевина Костнера, «Дик Трейси» Уоррена Битти, «Свои ребята» Мартина Скорсезе, «Призрак» Джерри Цукера, «Генри и Джун» Филипа Кауфмана, «Один дома» Криса Коламбаса, «Русский дом» Фреда Скеписи, «Вспомнить все» Пауля Верхувена, «Дикий сердцем» Дэвида Линча (США); «Панцирь» Игоря Алимпиева, «Круг второй» Александра Сокурова, «Месть» Ермека Шинарбаева (СССР).

1991

13 марта. Французский телевизионный «Канал +» объявляет о создании киноканала «Студио Канал +».

Июль. В Лос-Анджелесе состоялась премьера фильма «Терминатор-2: Судный день», произведшего грандиозное впечатление на публику своими спецэффектами. Бюджет этого самого дорогого в истории фильма составил 95 миллионов долларов, еще 20 миллионов было затрачено на распечатку тиража и рекламу.

Брюс Уиллис и Арнольд Шварценеггер открывают ресторан «Планета Голливуд».

Французская киноиндустрия переживает худшие времена, по сравнению с предыдущим годом посещаемость кинотеатров упала на 4 процента. Доля доходов национальной промышленности за 1990 — 1991 годы сократилась с 37,5 процентов до 30 процентов, в то время как доля американской увеличилась до 58,7. За 10 лет аудитория сократилась на две трети и составила 117 миллионов.

На экраны выходят фильмы: «Зеленая карта» Питера Уира (Австралия); «Жизнь на струне» Чена Кайге, «Зажги красный фонарь» Чжана Имоу (Китай); «Европа» Ларса фон Триера (Дания); «Любовники с Понт-Нёф» Лео Каракса, «Европа, Европа» Агнешки Холланд, «Мадам Бовари» Клода Шаброля (Франция); «Божественная комедия» Маноэля ди Оливейры (Португалия); «Высокие каблуки» Педро Альмодовара (Испания); «Эдуард II» Дерека Джармена, «Книги Просперо» Питера Гринуэя (Великобритания); «Семейство Адамс» Барри Сонненфельда, «Бартон Финк» Джоэла Коэна, «Мыс страха» Мартина Скорсезе, «Дорз» и «Дж.Ф.К.» Оливера Стоуна, «Крюк» Стивена Спилберга, «Мой собственный штат Айдахо» Гаса Ван Сэнта, «Бешеные псы» Квентина Тарантино, «Молчание ягнят» Джонатана Демме, «В постели с врагом» Джозефа Рубена, «Тельма и Луиза» Ридли Скотта (США); «Облакорай» Николая Досталя, «Урга» Никиты Михалкова, «Чекист» Александра Рогожкина (Россия).

1992

12 апреля. Во Франции открывается парк «Евро-Дисней».

19 мая. Киностудия в Бабельсберге (Германия), выставленная на торги 24 апреля, приобретается французской «Компани женераль дез о».

Ноябрь. В списке доходности первое место в австралийском прокате занимают австралийские фильмы.

Умирает Сатьяджит Рей, великий режиссер, лидер нового индийского кино.

Джереми Томас сменяет сэра Ричарда Аттенборо на посту директора Британского киноинститута.

«Ким Новак 90-х» — Шэрон Стоун — переходит из статуса старлетки «Б-мувиз» в кинозвезды, снявшись в фильме Пауля Верхувена «Основной инстинкт».

«Только в танцевальном зале»

На экраны выходят фильмы: «Только в танцевальном зале» Бэза Лурмена (Австралия); «Самостоятельная жизнь» Виталия Каневского, «Любовь» Валерия Тодоровского, «Камень» Александра Сокурова (Россия); «Начальная школа» Яна Шварка (Чехословакия); «Жизнь богемы» Аки Каурисмяки (Финляндия); «Любовник» Жан-Жака Анно, «Индокитай» Режи Варнье (Франция); «Милая Эмма, дорогая Бёбе» Иштвана Сабо (Венгрия); «Жизнь и больше ничего» Аббаса Киаростами (Иран); «Благие намерения» Билле Аугуста (Швеция); «Чаплин» Ричарда Аттенборо, «Возмутительная игра» Нила Джордана, «1492: Завоевание рая» Ридли Скотта, «Орландо» Салли Поттер (Великобритания); «Бэтмен возвращается» Тима Бёртона, «Телохранитель» Мика Джексона, «Дракула Брэма Стокера» Фрэнсиса Форда Копполы, «Несколько хороших парней» Роба Райнера, «Мужья и жены» Вуди Аллена, «Малкольм X» Спайка Ли, «Игрок» Роберта Олтмена, «Действуй, сестра!» Эмиля Ардолино, «Непрощенный» Клинта Иствуда (США).

«Свои ребята»

1993

31 марта. Актер Брэндон Ли погибает на съемочной площадке во время работы над фильмом «Ворон», который заканчивается производством с помощью компьютерного воспроизведения актера.

Май. Джейн Кэмпион становится первой женщиной, удостоенной «Золотой пальмовой ветви» (за фильм «Фортепиано»).

В Индии арестовывают кинозвезду Саней Датта за незаконное хранение оружия. Поскольку Датт одновременно снимался в двенадцати картинах, в бомбейском кинопроизводстве разражается кризис.

Июнь. Вупи Голдберг становится самой высокооплачиваемой голливудской «звездой»: за участие в фильме «Действуй, сестра!» она получила гонорар в 8,5 миллионов долларов. Тем не менее зарплата женщин-«звезд» составляет от одной трети до половины гонораров их партнеров.

9 июня. Арест голливудской «мадам» Хейди Флейс; спустя два месяца в Голливуде разгорается скандал в связи с ее угрозами обнародовать имена ее клиентов.

17 июня. «Парк Юрского периода» побивает кассовые рекорды: самые высокие сборы в премьерный уикэнд (50,2 миллиона) и первую неделю показа (81,7).

4 июля. Пожар в лаборатории Хендерсона уничтожает свыше 150 копий из Британского кинотелеархива.

На экраны выходят фильмы: «Плохой мальчик Бабби» Рольфа де Хеира (Австралия); «Самба Траоре» Идриссы Уэдраого (Буркина-Фасо); «Прощай, моя наложница» Чена Кайге (Китай); «И возвращается ветер» Михаила Калика, «Вива, Кастро!» Бориса Фрумина, «Окно в Париж» Юрия Мамина (Россия); «Курить/Не курить» Алена Рене, «Три цвета. Синий» Кшиштофа Кесьлёвского (Франция); «Седьмой конь солнца» Шьяма Бенегала (Индия); «Долина Авраама» Маноэля ди Оливейры (Португалия); «Кика» Педро Альмодовара (Испания); «Кош ба кош» Бахтиера Худойназарова (Таджикистан); «Дитя Маккона» Питера Гринуэя, «Во имя отца» Джима Шеридана, «Много шума из ничего» Кеннета Браната, «Остаток дня» Джеймса Айвори, «Синева» и «Витгенштейн» Дерека Джармена (Великобритания); «Скалолаз» Ренни Харлина, «Падение» Джоэла Шумахера, «День сурка» Гарольда Рамиса, «Филадельфия» Джонатана Демме, «Миссис Даутфайр» Криса Коламбаса, «Список Шиндлера» Стивена Спилберга, «Срезки» Роберта Олтмена (США).

1994

Стивен Спилберг впервые получает официальное признание Американской киноакадемии, завоевав «Оскар» как лучший режиссер — за фильм «Список Шиндлера».

«Парк Юрского периода»

В Индии разгорается скандал по поводу «неприличных» сцен в фильме Шехара Капура «Королева бандитов».

Комиссия по национальному наследию Палаты общин объявляет о крупномасштабных вложениях в британскую киноиндустрию. Доход от проката «Парка Юрского периода» в мире доходит до 1 миллиона долларов.

На экраны выходят фильмы: «Приключения Присциллы, королевы пустыни» Стивена Эллиота, «Сирены» Джона Дуигана (Австралия); «Экзотика» Атома Эгояна (Канада); «Утомленные солнцем» Никиты Михалкова, «Подмосковные вечера» Валерия Тодоровского, «Курочка Ряба» Андрея Кончаловского (Россия); «Клубника и шоколад» Томаса Гутьерреса Алеа и Хуана Карлоса Табио (Куба, Мексика, Испания); «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» Иржи Менцеля (Чехословакия); «Леон» Люка Бессона, «Королева Марго» Патриса Шеро, «Три цвета. Белый», «Три цвета. Красный» Кшиштофа Кесьлёвского (Франция); «Жить» Чжана Имоу (Китай); «Войцек» Яноша Саса (Венгрия); «Сквозь оливы» Аббаса Киаростами (Иран); «Дорогой дневник» Нанни Моретти, «Бык» Карло Мадзакурати (Италия); «Небесные создания» Питера Джексона (Новая Зеландия); «Четыре свадьбы и одни похороны» Майка Ньюэлла, «Мелкая могила» Дэнни Бойла (Великобритания); «Пули над Бродвеем» Вуди Аллена, «Форрест Гамп» Роберта Земекиса, «Король Лев» Роджера Аллерса и Роба Минкоффа, «Прирожденные убийцы» Оливера Стоуна, «Готовое платье» Роберта Олтмена, «Макулатура» («Бульварное чтиво») Квентина Тарантино, «Ваня с 42-й улицы» Луи Маля, «Волк» Майка Николса (США).

1995

Декабрь. 100 лет кино.

Перевод с английского Н.Ц.

М.Туровская

Джинджер и другие

Умерла на восемьдесят четвертом году жизни Джинджер Роджерс — легенда американского экрана. К нашим зрителям легенда эта донеслась в далеком отражении. Киноманы помнят поздний фильм Феллини «Джинджер и Фред»: немолодые Джульетта Мазина и Марчелло Мастроянни играли немолодых любителей, приглашенных на телешоу-воспоминание. В молодости они подвизались на непрофессиональных подмостках, изображая в высшей степени профессиональную и знаменитую пару американского киномюзикла 30 — 40-х годов Фреда Астера и Джинджер Роджерс. Понадобилась целая система зеркал и V-эффектов, чтобы к зрителям, выпавшим на четверть столетия из мирового кинопроцесса, донеслось эхо «золотого века» Голливуда.

Знаменитая танцующе-поющая пара впервые появилась на экране в картине «Снижаясь над Рио» («Flying Down to Rio», 1933) в качестве аккомпанирующей, но оказалась солирующей в симпатиях зрителей. Так они и останутся в истории кино, в воспоминаниях и отражениях, породив бесчисленных подражателей: Джинджер и Фред. В их артистическом анамнезе было много общего. Оба начали работать на подмостках рано, почти в детстве, с подачи родителей; у обоих позади был Бродвей. Следующие общие фильмы подтвердят их как бы предназначенное партнерство: «Веселый развод» («The Gay Divorce», 1934), «Роберта» («Roberta», 1935), «Цилиндр» («Top Hat», 1935), «Ритм свинга» («Swing Time», 1936), «Потанцуем?» («Shall We Dance?», 1937), «История Вернона и Айрин Касл» («The Story of Vernon and Iren Castle», 1939) и другие. Но внутри их единого образа трудно было бы найти партнеров более непохожих, даже противоположных.

Фред Астер, деливший выступления на подмостках между Бродвеем и Лондоном, был воплощением дендизма в американском кино. Цилиндр (top hat), фрак и трость, казалось, были определены ему от рождения, хотя, уроженец Омахи, он вполне справлялся и с ролью «простого американского парня». Его танцевальный дар был поистине моцартианским, хотя за ним была въедливая работа профессионала. Джинджер Роджерс с шиком носила любой плод дизайнерской фантазии, но «дома» она была в деловом костюме и шляпке городской busines girl. Жалуясь впоследствии на «перфекционизм» партнера, свой танец она доводила до предложенного им блеска. И все-таки если для него танец был естественным «языком тела», то за ее танцем всегда чувствовалась работа мастера.

Но главное было даже не в этом. Главной была разница индивидуальностей, как сказали бы мы на присущем нашей критике языке. Моцартианский дар в танце и был индивидуальностью Фреда Астера. Если он принес в их дуэт элегантность и легкость, то Джинджер Роджерс, по признанию критики, принесла секс. Олтмен, маститый теоретик и историк мюзикла, справедливо называет их экранные отношения борьбой полов, поединком — именно в этом он находит постоянный источник неповторимой драматургии их танца. Я добавила бы, что врожденному аристократизму Астера Роджерс противополагает такое же врожденное плебейское достоинство.

Слово «плебейское» имеет в нашем обиходе отрицательную коннотацию. Но мне не хотелось бы заменять его какой-нибудь более привычной «девушкой из народа». Ковбой ведь тоже cowboy, погонщик коров, что вовсе не лишает его романтики. Если мужское обаяние героя Астера скорее эльфическое, то героиня Роджерс насквозь современна, неаристократична даже в самых шикарных туалетах (недаром в фильме «Роберта» Астер, руководитель американского оркестра, в сомнительной европейской графине узнает девчонку «из соседнего дома»), но полна плебейской витальности. Когда речь идет не о романтике и не о танце, а о жизни, как в биографической «Истории Вернона и Айрин Касл», то инициатива принятия решений и их неукоснительного исполнения принадлежит именно Айрин, ее житейскому упорству, хотя на фронте первой мировой

войны, согласно правде жизни, погибает Вернон.

Если внешность Астера, весь его облик породистой борзой как будто специально придуманы природой для его имиджа, то его партнерше и здесь приходится потрудиться. Роджерс не принадлежит к числу красавиц американского экрана, подобно какой-нибудь Рите Хейуорт или Лане Тёрнер. Ее сексуальность — функция индивидуальности, а не наружности. Но обертон вульгарности остраняется не столько апломбом, всегда ей присущим, сколько одной достопримечательной странностью. У Роджерс, казалось бы, ролями присужденной к лукавым огонькам, поволокам и прочим приметам жанра, очень трезвый, ясный, несчастливый взгляд. Глаза не только придают дополнительное измерение ее танцевальному имиджу, но и выражают то, что можно назвать индивидуальностью.

Как ни странно это может показаться, но «Оскара» она получила не за дуэт с Астером, а за роль в «женском» фильме «Китти Фойл» («Kitty Foyle», 1940). Она всегда стремилась быть актрисой не только танцевально-комедийного, но и драматического экрана. Действительно, количество сыгранных ею ролей во всех жанрах превосходит наше воображение; впрочем, это входит в профессию американского киноактера. Среди них, естественно, есть значительные, малозначительные и просто неудачные. Но Китти Фойл, по зрительскому отклику, оказалась чем-то вроде нашей Машеньки, только наоборот. Если Машенька — вопреки всем традициям советского экрана — предпочитала всему на свете любовь, в которой была неподкупна, то Китти Фойл — вопреки голливудской формуле — своей единственной, как и у Машеньки, любви все же предпочитает собственное или, если угодно, сословное достоинство. Она уходит из аристократической филадельфийской фамилии мужа, чтобы на свой страх и риск бороться за существование в неприветливом Нью-Йорке. Увертюра картины не без яда демонстрирует, что приобрела и что потеряла женщина, добившись эмансипации, но лично Китти Фойл не променяла бы свою постылую свободу на унизительную необходимость приспособиться к чужому, хотя и роскошному монастырю.

Забавно, что прием разговора Китти с самой собой в зеркале, на чем построен фильм, был буквально в то же время использован Г. Александровым в ленте «Светлый путь». Еще забавнее, что в Нью-Йорке Китти проживает в импровизированной «коммуналке» — она делит комнату с двумя девушками. Но это à propos.

На самом деле тип и характер Китти Фойл, самостоятельной, практичной, лишенной иллюзий, в «драматической» сфере актерской биографии Джинджер Роджерс составил ядро ее лучших и самых интересных ролей. «Драматических» в том смысле, что они не были танцевальными в паре с Астером, сами по себе они чаще всего были комедийными и полукомедийными. Иногда ей приходилось играть героинь кулис, ищущих заработка на Бродвее в годы Великой депрессии, как в «42-й улице» («42nd Street», 1933) и ее продолжениях, где «звездой» стэпа еще была Руби Килер, или начинающих актрис, как в ленте «Служебный вход в театр» («Stage Door», 1937), где «звездами» тоже были другие. Так или иначе, но все они принадлежали к определенному социальному типу эмансипированных женщин, весьма далекому от того, что называется в американском кино socialite.

Таков был парадокс этой по-своему замечательной актрисы: с одной стороны, она олицетворила одну из самых беззаботных фантазий классического Голливуда, составив ровно половину знаменитой и нарицательной пары Джинджер и Фред; с другой стороны, она создала устойчивый и по-своему не менее типологический образ американской девушки, озабоченной новыми условиями эмансипации и урбанизации. В мифологии «золотого века» Голливуда он не менее существен, чем танцующе-поющая утопия мюзикла.

Джинджер Роджерс оставалась на экране на удивление долго и успела из эры кино перейти в эру телевидения. Она была достаточно упорной и несгибаемой не только на экране и подала в суд на Феллини, посмевшего воспользоваться ее имиджем, хотя, видит Бог, нежный шарж Джульетты Мазины способствовал ей много к украшенью, и им можно было скорее гордиться, нежели судиться. Но кино еще и коммерция, а у коммерции свои законы. В анналах «золотого века» этой очень специальной «звезде» уготовано такое же специальное место.

Симона Синьоре

Ностальгия теперь не та

Глава 14

Вопросы, которые задавал мне Морис Понс[1] в течение шести дней непрерывного интервью, разбередили мою память. Расшифровывая через несколько недель пленку с записью, я заметила, что порой отвечала что попало и при ответе нередко упускала главное. Поэтому недолго думая я села за машинку и, поразмыслив, попыталась изложить на бумаге суть беседы.

Мне не нужно было долго искать точные слова по поводу «Признания», я просто обращусь к записи диалога. Вернись, Морис, мне немного скучно одной. И даже если здесь я в чем-то повторяюсь, то потому лишь, что хочу сохранить мои слова такими, какими они вдруг пришли мне на ум.

— По мере того как мы говорим о ваших фильмах, я чувствую, что для вас очень важна проблема выбора. Порой вам льстит, когда выбирают вас, но вы всегда оставляете за собой право отказаться. В результате вы снимаетесь в фильмах определенной направленности.

— Я была бы неспособна предоставить свои мысли, свои глаза, голос, наконец, самое себя делу, которое противоречит моим убеждениям. Я легко соглашусь на роль стукачки гестапо в антифашистском фильме. Но я не смогу играть прекрасную мать или нежную возлюбленную в профашистском фильме. Не могу это делать и никогда не делала.

— Вы выбираете скорее фильм, а не героиню?

— Не я выбираю — меня выбирают. Я бы рада согласиться сыграть многие роли, но мне их не предлагали. Просто я всегда была свободна сказать «нет», не соглашаться — этому меня научил Превер.

— Говоря о фильмах, в которых вы снимались и которые предполагали вашу осознанную позицию, я думаю о «Признании».

— Да, с этим фильмом у нас было много проблем. Книга Артура Лондона «Признание» тогда только-только вышла. Для многих коммунистов и людей нашего поколения она была как гром с ясного неба, страшным потрясением. Сначала ее издали чехи — компартия Чехословакии позволила ее выпуск. И фильм поначалу был задуман как совместная франко-чешская работа. Но это продолжалось недолго: вдруг не только прекратились все разговоры о совместное производстве с участием чехов — книгу возбранялось даже читать.

На нас ложилась очень тяжелая ответственность, и мы чуть было не отказались от проекта. Но тут произошло нечто, о чем следует знать: в 1967 году А.Лондон был реабилитирован, ему вернули награды и все, что было у него изъято во время сфабрикованного процесса. Но здоровье ему не вернули: от одного легкого у него осталась только шестнадцатая часть. Не вернули ему и сон. Ему вернули право лишь на подобие жизни...

И тут, в 1969 году, у него снова отбирают все. Принимается решение лишить его чешского гражданства, и в Чехословакии пошли в ход ложь и клевета, почерпнутые из того самого сфабрикованного обвинения! Мы сочли, что уже слишком и что все это имело прямое отношение к нам, — ведь мы пережили этот период и в какой-то степени участвовали в происходивших событиях. Помните знаменитую фразу Элюара: «Я слишком занят невиновными, которые вопиют о своей виновности...» Речь тогда шла о процессе Слански, и мы поставили подписи под протестом против этого процесса.

Я как сейчас вижу комнату в отеле, в Анже[2] — во время гастролей Монтана Жежер

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1993, № 9—11; 1994, № 1, 3, 4, 7, 9, 10, 12; 1995, № 1, 2, 4, 6, 7.

[1] Морис Понс — писатель, журналист, чьи беседы с Симоной Синьоре составили книгу «Ностальгия теперь не та».
[2] Административный центр департамента Мен и Луара в 306 километрах от Парижа.

позвонил нам из Парижа с просьбой подписать этот протест. Впоследствии все это было довольно трудно переварить.

«Признание» — антисталинский фильм. В финале картины по улицам Праги едут танки, и это не замысел режиссера, это хроника; на экране можно прочесть: «Ленин, проснись, они сошли с ума», и это не вымысел сценариста, это надпись, которую каждый видел на стенах пражских домов.

Монтан очень хорошо рассказывает о фильме, гораздо лучше меня. Я не вижу никого, кто мог бы сыграть главного героя так, как сыграл его он. Надо было, чтобы внутри тебя все бурлило, разрывалось на части, как с ним и происходило. Он тогда тоже подписался под воззванием Элюара. Надо было чувствовать себя глубоко виноватым, чтобы сыграть так, как сыграл он, пойти на то, чтобы потерять за шесть недель двенадцать килограммов, с тем чтобы, как и его герой, превратиться почти в скелет.

Это не относится к Коста-Гаврасу, который много моложе нас. Но относится к Хорхе Семпруну: он провел долгие месяцы в нацистском концлагере, был активным антифашистом — о нем режиссер Ален Рене сделал фильм «Война окончена», в котором тоже играл Монтан. Семпрун очень хорошо знал, о чем писал.

— И все-таки реакция на фильм не была однозначной. Не было ли у вас в то время ощущения, что в некотором смысле вас попытались использовать?

— Злые языки могли бы, к примеру, сказать, что после «Признания» сразу улучшились наши отношения с Америкой — нам дали визу и т.д. Так вот, у нас до сих пор нет многократной американской визы — я считаю необходимым об этом заявить. Мы получаем разовые. Если мне захочется навестить друзей в Лос-Анджелесе, я не смогу поехать в Орли, сесть на самолет и полететь в Америку, тогда как любой американский мафиози может сесть на американский самолет в аэропорту J.F.K. и прилететь в Париж, потому что для поездки в нашу страну американцам виза не нужна. Но вернемся к «Признанию». Я хорошо знаю, что фильм производит более сильное впечатление, чем книга. Страшно присутствовать на бесконечных допросах, в итоге которых — досье, сфабрикованные из ничего, из пустоты. Страшно видеть, как обвиняемый заучивает ответы, которые он будет давать на своем процессе, заранее проигранном. Вот что нам показывает экран. Очень важно всем везде, во всех странах мира показать эту ложь — такой процесс может идти где угодно. В «Салемских колдуньях» от Проктора требовали подписаться под тем, что он преступник и что он общался с дьяволом. И он подписывается. Но в последний момент рвет бумагу со своими признаниями со словами: «Я не хочу, чтобы мои дети оказались детьми предателя и преступника!» Почему бы об этом не рассказать? Почему можно рассказывать, как был убит Ламбракис, честный человек левых убеждений, и одновременно нельзя рассказать, как где-то были повешены одиннадцать человек, и это были тоже честные люди левых убеждений. Почему? Почему разоблачение всегда односторонне?

Трилогия Коста-Гавраса[3] дает на это ответ. Фильм «Осадное положение» показал деятельность ЦРУ в странах Латинской Америки. С помощью Альенде Коста снял этот фильм в Чили еще до того, как того свергли. Без Альенде он никогда не смог бы его снять, и никогда такой страшный и такой суровый фильм-документ о ЦРУ не был бы показан. Я думаю, что мы всегда имеем полное право обнародовать подлинные факты, в которых мы абсолютно убеждены.

Конфликт по поводу фильма «Признание» между коммунистами и нами еще не исчерпан. Коммунисты первыми увидели фильм. Никто до них фильма не видел. На самом первом специальном просмотре присутствовали Андриё, Арагон, Дэкс и кто-то еще, кого я не знаю. До «Леттр франсэз» фильм не дошел. Надо сказать, что главный редактор газеты Пьер Дэкс — зять Лондона. В фильме есть персонаж — девочка, которая осознает, что ее отец в тюрьме. Это Франсуаза Лондон, ребенком пережившая тяжелую семейную драму — ведь у детей великолепная память: она не забыла, как ее забрали из школы, потому что однокашники называли ее отца предателем. Дэкс не совсем тот, кого обычно называют реакционером. Он тоже отсидел свое в нацистском концлагере за то, что был коммунистом.

---

[3] Имеются в виду фильмы «Дзета» (1969), «Признание» (1970) и «Осадное положение» (1973).

— Как ваши гости-коммунисты реагировали на первый просмотр?

— Они нам ничего не сказали. Им показали фильм, и они ушли после просмотра. Но позже Монтан получил удивительные письма от партийцев. Они его благодарили: «Спасибо, давно надо было сделать такую картину».

Этот разговор состоялся около двух лет назад. С тех пор произошло многое. Кто-то, возможно, пересмотрел свои взгляды. Когда фильм создавался, французская компартия преследовала тех, кто над ним работал. Я не могу себе представить, как реагировала бы французская компартия, если бы сегодня на экран вышел фильм, подобный «Признанию».

Мой небольшой номер в отеле «Савой» всколыхнул воспоминания о кузине из Братиславы. Она застала меня вспомнить август 1968-го. В то время как кузина пересекала чешскую границу за рулем машины, купленной «ценой крови» за реабилитацию мужа, я и еще несколько актеров жили в шведской деревне, причем жили так, как можно пожелать многим. Мы делали «Чайку».

В этой книге, которую я никак не закончу, я уже рассказывала, какая атмосфера любви царила вокруг съемок «Золотой каски». Точно так было и в августе и сентябре 1968 года на берегу озера, где располагалась дача и летали настоящие чайки — там жила наша семья. У нее был опекун, который ходил в джинсах, и звали его Сидни Люмет.

Кому-то требуется ЛСД, чтобы отправиться в «путешествие». Мы же «приняли дозу» Чехова, и нас больше не интересовало, что творилось в мире. Мы отдыхали от этого мира. Мы рассказывали, что этот мир ждет неизбежное крушение.

Мир того гляди мог разрушиться. И он рушился. В 1968 году. В Стокгольме мы увидели по телевизору лица молодых советских парней на танках. Они явно не понимали, почему чешские девушки пытались им втолковать, что в Праге советским солдатам делать нечего.

По улицам Стокгольма группами болтались белые и черные американцы. Это были дезертиры. Их тоже показывали по телевизору.

Мы смотрели эти кадры с комментарием на шведском языке. Потом по-английски мы обсуждали увиденное, но недолго, потому что тотчас же снова погружались в свой мир: не хотелось, чтобы кто-то нас беспокоил. Связанные самыми чистыми чувствами, мы были необходимы друг другу. Все жили под одной крышей в течение двух месяцев, все за одним столом делили хлеб-соль. Когда начал близиться финал наших съемок, мы просто обезумели от взаимной нежности и взаимопонимания. Мы не спали друг с другом, но целовались, держались за руки, русели, как только могли. Мы не хотели расставаться. По правде говоря, так оно и получилось. Мы все, из «Чайки», до сих пор можем звонить друг другу в любое время дня и ночи, с любого континента — и каждый из нас откликнется.

Наша горячо любимая «Чайка» совершила всего лишь небольшой полет по Парижу, в маленьком кинотеатре «Ар». Показ был, разумеется, «пробный» (как будто имена Сидни Люмета, Ванессы Редгрейв, Джеймса Мейсона, Дэвида Уорнера да и мое не говорили сами за себя). И вот с 1969 года наша «Чайка» начала весело порхать от одного университета к другому.

Но я не об этом. Говорят, возвращение из «поездки» после дозы ЛСД бывает болезненным. Расставание с Чеховым было не болезненным, но мучительным. Пусть я и не была лучшей Аркадиной — вопреки словам в адрес Леди М., я по утрам, бывает, иногда думаю: «Как жаль, сегодня нет съемок «Чайки».

По возвращении я нашла дома письмо от моей кузины из Братиславы. Оно было написано на тонкой розовой бумаге, но обратный адрес вызывал сомнение, так как письмо прождало меня целый месяц. Мне пришлось снова пережить 1968-й, перечитать газеты, теперь уже на родном языке и слушать, как умирала «пражская весна», как там наступила «нормализация» и как впервые — эта новость пересекла все границы — на Красной площади арестовали советских граждан, выступивших с протестом.

В то время как мы «чеховничали», Монтан попивал чаек, который реквизитор должен был кипятить после каждого плана, чтобы избежать накладок с паром при монтаже. Ему было не до Чехова. Он жил в XX веке. Он играл Ламбракиса в фильме «Дзета», а я тогда была Аркадиной. Я продолжала быть ею, когда он в сентябре начал снова высту-

пать в «Олимпии». Его групи впервые не присутствовала на премьере, и виной тому был Чехов. Меня заменила Катрин. Она научилась быть примерной групи еще ребенком. Я горько плакала в тот день, когда Сидни запретил мне кататься из Стокгольма в Париж и обратно, хотя и обещал отпускать. Он, конечно же, был прав. И до и после премьеры в артистической уборной «Олимпии» была бы не я, а Аркадина.

В дни репетиций, обкатки, в момент тревог и сомнений возле Монтана была Катрин. Она ходила за чаем и бутербродами с ветчиной в ближайшее бистро. Если бы Сидни отпустил меня на один вечер, я была бы в Париже лишней, оказавшейся за кулисами проездом только для того, чтобы успеть попозировать перед фотографами в аэропорту. И, весьма возможно, прилетев на следующий день на озеро, — посторонней в «Чайке».

В один из вечеров в октябре мы с Ванессой заранее пробрались в зрительный зал «Олимпии». Работа над фильмом была закончена. Аркадина и Нина ушли в небытие. Но мы с Ванессой были живые, и нам было очень тяжело расставаться. Тогда, перед Лондоном, Ванесса решила завернуть в Париж и пойти со мной на концерт, в котором мне впервые почти за двадцать лет суждено было увидеть нечто новое.

Это был великолепный концерт. Я испытывала чувство ревности оттого, что была лишена возможности участвовать в его подготовке, и одновременно страшно гордилась, что я, наконец, навсегда развеяла миф: «Он поет... а она стоит за кулисами». Я не была за кулисами. Гордилась, что я — жена этого человека, который поражал меня, поражал мою подругу и несомненно зрителей, а их в зале было около трех тысяч. И впервые дверь артистической уборной изнутри открыла не я — а артист, прослышавший, что мы были в зале... Я вернулась домой...

И вполне естественно, что спустя несколько дней я снова занялась привычными делами, которые оставила два месяца назад. Как и всех, меня поглотили события 1968-го. Мы отправили совместную телеграмму послу СССР во Франции, копия текста которой у нас сохранилась. Телеграмма датирована 16 октября 1968 года. Послом был уже не Виноградов, а Зорин. Это был уже не Будапешт, а Прага:

«Собравшись сегодня вместе, мы ощутили большое желание послать вам эту телеграмму. Просим Вас, господин посол, передать наши горячие поздравления советскому народу, который Вы представляете в нашей стране. С большим облегчением мы констатируем, что в Вашей стране еще есть мужественные люди, унаследовавшие традиции событий 1905 года, которые потрясли мир: на их примере воспитывались легионы мужчин и женщин на всей Земле, всегда готовых дать отпор полчищам тупых баранов. Мы, разумеется, говорим о Павле Литвинове, Ларисе Богораз, Юлии Даниэле, Константине Бабицком, Владимире Делоне. Какое счастье, что в Советском Союзе живут эти пятеро советских граждан. Какое счастье, что девять граждан из Балтимора: Дэниел Берриган, Филип Берриган, Дэвид Даст, Джон Хоган, Томас Льюис, Маджори Мелвил, Томас Мелвил, Джордж Маш, Мэри Мойлен и доктор Бенджамен Спок[4] родились на американской земле. Какое счастье, что Габриель Пери, Этьенн д'Орв, Манукьян, Анри Мартен и Морис Одеон[5] — сыновья Франции.

Копии этой телеграммы мы разослали в редакции газет, которые под теми или иными предлогами — не важно, под какими — опубликуют ее, а это для нас главное.

Ив Монтан, Ален Рене, Хорхе Семпрун, Ванесса Редгрейв, Симона Синьоре».

Телеграмму опубликовали все газеты, за исключением коммунистических.

Газета «Геральд трибюн» под заголовком «Известные деятели искусства протестуют» опубликовала только треть текста. Нас, «известных деятелей», прервали на фразе: «Какое счастье, что в Советском Союзе живут эти пятеро советских граждан»... Я позвонила в редакцию «Трибюн» и попросила соединить меня с главным. Знакома я с ним до той поры не была. И вот познакомилась. Не знаю, занимает ли он еще свой пост.

Вначале общение шло очень неприятно. Текст, опубликованный в его газете, был взят из телеграммы, оказавшейся на его рабочем столе, и он не понимал, чем мы,

---

[4] Вышеперечисленные представители американской интеллигенции были осуждены за то, что призывали молодежь выступать против войны во Вьетнаме.

[5] Трое первых — герои Сопротивления, казнены; Анри Мартен был заключен в тюрьму за отказ сражаться в Индокитае. Морис Одеон, разоблачавший пытки, к которым прибегала французская армия в Алжире, был убит при невыясненных обстоятельствах.

собственно, недовольны. Я ему посоветовала прочесть «Монд», «Комба», «Франс-суар» и «Фигаро» и сравнить предложенную его читателям информацию с информацией других газет. Он сказал, что на это потребуется некоторое время. Я ответила, что не тороплюсь. Он сказал: «О'кей». Я ему явно не нравилась, ведь я сломала ему рабочий день.

Через добрых пять минут он взял трубку: за это время я представила себе, как он копается в редакционной корзине для бумаг, пытаясь отыскать то, что осталось от французской прессы, полученной накануне.

Итак, он взял трубку. Скорее, трубку взял уже совсем другой человек. Теперь я ему очень нравилась, он мне сказал: «Спасибо» (я уже не нарушила его рабочий день — он прочел текст целиком) и «Как вы правильно сделали, что позвонили». Чтобы исправить ошибку, ему было нужно письмо от нас с просьбой внести поправку. Поскольку времени у нас было в обрез, мы с ним тут же по телефону составили текст такого письма, и на следующий день утром в рубрике «Купюры» появился полный текст телеграммы. Его предваряло наше письмо за подписью Монтана, Редгрейв, Рене, Семпруна и Синьоре, но это, по сути, было письмо шестерых: редактор извинялся за допущенную неточность.

Я позвонила главному, чтобы поблагодарить за проявленную им энергию и быстроту. «Спасибо вам, — сказал он, — это вы помогли мне узнать имена людей, о которых я не имел ни малейшего представления. Я попросил ребят дать мне о них сведения. Теперь я всегда буду знать, кто такие Габриель Пери, Этьенн д'Орв, Манукьян, Морис Одеон и Анри Мартен. Я получил хороший урок по истории Франции. Что же касается ЮПИ... то впредь я буду внимательнее».

Нам до сих пор ничего не известно, как ТАСС поступило с нашей длиннющей телеграммой.

Мы так и не узнали, дошли ли до Москвы наши поздравления, переданные через Зорина. Надеюсь, их отзвук достиг ушей кого-нибудь из зрителей, побывавших на концерте в зале Чайковского, среди них могли быть и те самые пятеро заключенных.

Но нам известно, что девятеро из Балтимора и доктор Спок получили наше обращение.

Мы не знаем, в какую корзину забвения в редакции «Юманите» попал полный текст нашей телеграммы.

Вот только сейчас, перечитывая этот текст, я заметила, что мы использовали выражение «стадо баранов». Мы сделали это неосознанно, скорее всего, потому что Монтан начинал свой концерт стихотворением Назыма Хикмета «Мой брат», где есть строка «Ты, как баран, мой брат». Для меня это стало очевидным только сегодня.

Назым Хикмет — это встреча в ресторане отеля «Алькорн». Письмо на тонкой розовой бумаге — это кузина из Братиславы. Но о ней я узнаю позже: вполне возможно, что кузина была в холле отеля в тот вечер, когда мы встречались с Хикметом в ресторане. Хикмет летел в Москву с протестом — во имя свободы. Возможно, кузина и видит нас здесь издали, но не слышит нас. Она пока еще не может к нам подойти[6].

Назым Хикмет, это он говорил: «В 1917 году мы были счастливыми, веселыми, мы были красивыми, одетыми в живописные лохмотья». Под словом «мы» он имел в виду: Маяковский и Есенин. Кстати, перед «Чайкой» Ванесса снялась в фильме, где сыграла Айседору Дункан, которая выходит замуж за Есенина...[7] Семпрун написал «Вторую смерть Рамона Меркадера», Рене снял фильм по сценарию Семпруна «Война окончена», Монтан пел Хикмета и Элюара, Превера и Дено[8], а также Арагона. Призрак поруганной свободы, о которой слагают прекрасные песни, должен был витать над нами в тот выходной день. И вероятно, именно так у нас и возникло желание вместе составить текст телеграммы. Несомненно, причиной были бомбардировки Вьетнама. Безусловно, и фильм «Дзета», который Коста снимал тогда и поэтому не был с нами, разумеется, отчасти и Чехов, и, конечно же, у нас вовсе не было ни малейшего намерения досадить французской компартии.

---

[6] См. главу 8 настоящей книги («Искусство кино», 1994, № 10).

[7] Фильм Карела Рейша «Айседора» (1968).

[8] Дено Робер (1900—1945) — французский поэт, погиб в концлагере.

В ту осень 1968-го мы хотели быть солидарными со всеми, кто мужественно заявлял о своем несогласии с тем, что свершалось от их имени как в странах Запада, так и в странах Востока. Вот и все.

В начале осени 1969-го мы приступили к съемкам фильма «Признание». Опять же не для того, чтобы досадить французской компартии. Среди нас были и коммунисты. Фамилии их фигурируют в титрах — за исключением одной: проработав на фильме около тридцати недель, одна сотрудница к моменту его выпуска предпочла сохранить инкогнито. Однако следует сказать, что работала она хорошо.

Югославия — единственная страна, которая выпустила фильм на экран. Там не запрещалось говорить о том, что в 1953 году за «титоизм» можно было угодить на виселицу.

В Москве, кажется, есть копия, которую иногда показывают избранному кругу зрителей[9]. Предполагаю, что она хранится на «полке» вместе с другими фильмами — «друзьями по несчастью», которые рядовым советским зрителям никогда не показывали. Это «Салемские колдуньи», «Дзета», «Осадное положение» и добрый старый фильм «Соль земли»; про последний нам так и не удалось узнать, закончился ли его дубляж.

Когда я сегодня это пишу, у меня по-прежнему нет ни малейшего намерения досадить французской компартии.

Я сунула нос в расшифровку записей, потому что мне кое-что понадобилось для «Признания», и вдруг заметила, насколько ответы, которые когда-то казались своеобразными и оригинальными, теперь, по прошествии нескольких месяцев, кажутся избитыми.

Дни бегут быстро, слова лились рекой во время бесконечных разговоров, и, казалось, смысл их сводился примерно к тому, что нынче перестали выпускать пластинки на 78 оборотов и все обзавелись телевизорами, что тут нового? И чтобы не быть похожей на героиню бульварных комиксов, скажу, что я не стану заново пересматривать свои старые бредовые высказывания, которые некогда волновали меня и продолжают волновать, хотя они и стали банальными. Я не пытаюсь доказывать, что новое рано или поздно становится привычным и общеизвестным, но отчасти это так...

Вот все, что приходит в голову: загрязнение окружающей среды, освобождение женщины, психоанализ, наркомания, расизм. Включите телевизор, и вы окунетесь в жаркие споры на любую из этих тем.

«Новое» — сказала я. Что в этих идеях нового? Все они, по сути, с юности присутствовали в моей жизни, поэтому обсуждение их на все лады кажется мне устаревшим.

Загрязнение окружающей среды. Его процесс начинается с детства, если мать, к сожалению, не внушает вам, что после пикника необходимо убирать за собой яичную скорлупу и апельсиновую кожуру.

Освобождение женщины начинается с того момента, когда, поняв, что ты стала матерью-одиночкой, ты бросаешь «пошла к черту» какой-то богатой мадам — она захотела всучить тебе талоны на детские вещи из шерсти цвета хаки, подчеркивая тем самым, что в социальном плане ты — ноль. Проведение феминистских кампаний против мужчин эту проблему не решит.

Психоанализ заменил христианам священника, евреям — раввина и друга, которого можно было призвать, когда бывало невмоготу. Друзья и священники, во всяком случае, не брали за это деньги.

Наркомания. Выше я рассказывала о посещении «Синанона».

Аборты. Сторонники движения «Оставьте им жизнь» порой одновременно выступали за смертную казнь.

Расизм. То же самое, что и загрязнение окружающей среды. Если с четырех лет ваша мать не запрещала вам произносить слова «жид», «макаронник», «негритос», «черномазый», «чурка», «китаеза» и даже «бош» с таким же рвением, с каким учила вас грамотно переходить улицу и делить с товарищем завтрак, не фискалить и чистить зубы, то — что тут говорить — вам придется туго! Так что — в путь!

— В мае 1968-го вы почувствовали себя «мобилизованной»?

---

[9] О премьере фильма «Признание» в Москве во время перестройки см.: «Коста-Гаврас, или Признания «пропавшего без вести» («Искусство кино», 1990, № 12), а также воспоминания Галины Ерофеевой «Ив и Симона. Взгляд со стороны» («Искусство кино», 1994, № 10).

— В мае 1968-го меня не было в Париже. Я была в Сен-Поле. В Париж я попала накануне майских событий. Дело Ланглуа[10] стало началом этих событий. Вместе с другими кинематографистами я была перед дворцом Шайо, когда произошла первая стычка с полицией, во время которой Годар потерял очки. По-моему, это был самый конец апреля. В мае я была в Канне, в просмотровом зале фестиваля. В тот же вечер в Сен-Поль пришло подтверждение того, о чем говорилось утром: фестиваль закрылся. Трюффо, Маль, Годар и Поланский по очереди поднимались на сцену и говорили, почему неприлично продолжать праздник кино, зная, что происходит в Париже. На следующий день ресторан «Коломб д'Ор» опустел. Ни одного клиента. Это было похоже на июнь 1940-го...

Я тогда приехала не на фестиваль. Я приехала в Сен-Поль и была там. Я не поехала в Париж и наверняка прозевала какие-то волнующие моменты. Люди, кажется, начали всерьез «общаться» друг с другом. Поскольку я «общалась» всегда, мне, вероятно, было бы приятно видеть, как эта с давних пор установившаяся привычка, которую в свое время называли «вдоволь наговориться», вдруг вырвалась на улицу. Что-то я прозевала, но, возможно, и избежала одновременно многих глупостей, которые наверняка могла бы совершить. Я тогда же написала письмо самой себе. Чем пересказывать все это сегодня, лучше предоставить слово ему, чтобы дать вам понять, что я чувствовала в мае 1968-го.

Сен-Поль, 2 июня 1968 года

Я не поехала. Я все пережила здесь. И осталась потому, что мне надо ответить на вопросы, которые я задавала себе, а также подумать о том, что я буду отвечать другим. Этим я и занималась вторую половину воскресного дня. Я не поехала. Можно найти веские извинения. Сама про себя я знаю, что могла бы поехать, это можно сделать всегда, все зависит от тебя самой. В моменты духовного подъема, которые мне не чужды, ни одна забастовка транспортников не заставит вас сидеть сложа руки. Следовательно, я в сложившейся ситуации просто-таки принуждаю себя ничего не предпринимать, и весь вопрос только в том, почему. Это-то меня и мучает больше всего.

Ехать — не ехать...

Желание ехать как пришло, так и мгновенно исчезло. Как спазм. Как порыв. Это всегдашнее желание участвовать, присутствовать, быть свидетельницей, а также и отчасти боязнь быть обвиненной в равнодушии, особенно после того, как мы столько кричали, что не имеем права быть равнодушными. Страх услышать «А где были вы?» от будущих чинуш, которые будут смотреть на тебя с таким же видом, с каким смотрю я, когда спрашиваю у людей, где они были между 1940 и 1944 годами. Стыдно наносить на кожу крем от загара, сидя у бассейна, где мы с Франсуа собираемся играть в слова под нещадно паляшим солнцем... А в Париже — баррикады, в Париже, конечно, дела серьезные...

Но ехать не хочется...

Серьезные дела? Где?

В Сорбонне? Один раз я, может быть, и сходила бы туда. Ко всеобщей радости, смешалась бы с толпой пожилых дам, которые стараются шагать так же бодро, как молодежь, с актрисами, жаждущими попасть на фотопленку, с заштатными эмансипе. Молодежь вряд ли приняла бы меня; ведь мне иногда бывают противны некоторые их высказывания, хотя я и пытаюсь найти им оправдание.

---

[10] Ланглуа Анри (1914—1977) — один из создателей (1936), затем генеральный секретарь, художественный и технический директор Французской синематеки. В 1968 году министр культуры Франции Андре Мальро предпринял попытку сместить его с поста руководителя Синематеки и лишить архив правительственных субсидий. Это вызвало волну протеста и демонстраций в Париже. Многие режиссеры США, СССР и других стран выразили Ланглуа свою поддержку, а крупнейшие студии предупредили правительство о бойкоте архива и о возможном запрете на показ своих картин во Франции. В результате давления со стороны национального и международного киносообщества французское правительство восстановило Анри Ланглуа на посту руководителя Синематеки.

Решено: в Сорбонну после всего, что я прочла и увидела, я заглянула бы на день и вернулась бы домой.

Присоединиться к своим, то есть к актерам? Зачем? С чего бы это в актерах проснулось чувство ответственности, которое побудило высказываться по поводу этих революционных событий, если они всегда, за редким исключением, когда представляется случай проявить себя в ситуациях более простых и понятных, например колониальные войны, убийства, прикрывались фразой: «Я актер и политикой не занимаюсь»? Я внимательно прочла все газеты, встретила имена поразительных актеров в ролях Сен-Жюста и Робеспьера, но не прочла нигде фамилии Поля Кроше и Жака Риспаля. Уж они-то занимались политикой и даже сидели за это в тюрьме.

Если бы я вернулась в Париж, я непременно бы влипла в какую-нибудь передрягу. Это могла быть моя бурная реакция на какую-нибудь информацию. Или взрыв негодования на непонравившееся мне выступление.

Ситуация забастовки, существенные и несущественные отговорки помогли мне, и я тогда не поехала. Словом, я хотела, чтобы все шло как есть, чтобы я сама без пустой говорильни, без чьих-то советов, без давления со стороны заново смогла пересмотреть все самым серьезным образом. Подсчитать, каковы наши успехи, которые могли свидетельствовать в нашу пользу. Я их, в общем-то, хорошо понимаю, этих молодых бунтарей. Но все свидетельства проявления доброй воли, честности или мужества уходят корнями в прошлое, до которого им нет дела, а их перечисление похоже на проведение смотра инвалидов войны. У молодых есть веские причины, чтобы собрать всех в одну кучу без разбора. Я и сама когда-то говорила то же, что сейчас говорят они. Например, когда я горюю о том, что с появлением автострады, соединяющей теперь Париж с Отей, больше не говорят: «Вот здесь, когда Мари была маленькой, она садилась на паром», или: «Катрин, что делают на фабрике Сенжер?»[11] — «Как что? Там делают обезьянок...» В машине, которая стрелой несется по автостраде, теперь не ведут разговоров, ведь памяти просто не за что зацепиться. Надо быть страстным поклонником Пруста, чтобы сочинять в пути роман о корзине для сбора дорожной пошлины.

Грустно быть отстраненной от того, в чем ты могла бы участвовать, если бы тебе было двадцать. Мучительно видеть, как нынешние двадцатилетние дали себя облапошить за несколько дней.

Узнаю по радио все довоенные лозунги. Снова слышу: «Франция французам!» Считаю чрезвычайно важным тот факт, что сынки состоятельных родителей шествуют по бульвару Сен-Жермен, скандируя: «Мы все немецкие евреи», но замечаю, что многие шокированы: люди принимают это за проявление антисемитизма... Слышу Пьеро, он за стойкой своего бара возвещает о назначении Миттерана 2министром здравоохранения: он только что слышал по радио крики толпы: «Mit-ter-and à la Sante!» «Mit-ter-and à la Sante!»[12], потом вижу, как в бар входят два итальянских туриста и разглагольствуют: если красные и черные знамена рядом, это означает, что коммунисты объединились с фашистами...

Смотрю в окно на Ганса Хартунга[13] — в 1939 году он был сослан в лагерь за участие в войне против Гитлера в рядах иностранного легиона. Опираясь на костыль (он потерял ногу в 1945 году в Эльзасе), Ганс пытается спасти божью коровку, тонущую в бассейне. Все картины для выставки, которую должен был открывать Мальро, застряли где-то между Токио и Парижем.

Это Сен-Поль в начале июня 1968 года.

— *Кто-нибудь спрашивал вас тогда, почему вы не поехали в Париж?*

---

[11] Singe *(фр.)* — обезьяна.

[12] La Sante — в переводе с французского «здоровье», «здравоохранение». Так же называется одна из парижских тюрем. «Mitterand à la Sante!» — «Миттерана в тюрьму!»

[13] Хартунг Ганс (1904—1989) — французский художник немецкого происхождения.

— Конечно. Но это были как раз те, кто никогда не занимал никакой позиции, и я просто свалилась со стула, когда узнала, что эти люди вдруг стали революционерами. Монтан был в Париже, он звонил мне, пока работал телефон. В сущности, меня мучило только одно: я не могла разделить с ним переживания, которые у него вызывали эти события. Но, бывая в Сорбонне, в театре «Одеон», на собраниях кинематографистов, он не стал Фукье-Тенвилем[14]. Он смотрел и слушал. Как-то вечером позвонил со стадиона «Шарлети», когда там происходил большой митинг. Прочел мне текст выступления Мендес-Франса[15]. Рассказал, что долго спорил с молодежью на Новом мосту. Когда я положила трубку, я была готова уйти из Сен-Поля пешком.

— Вернувшись в Париж, вы заметили какие-нибудь перемены?

— Бельфорский лев[16] был все еще красного цвета, надписи на стенах не были стерты, улицы кое-где изрыты снарядами. Люди изменились.

Ребята никак не могли прийти в себя от того, что с ними приключилось такое. Ведь это было впервые в их жизни. Матери залечивали сыновьям глаза, пораженные слезоточивым газом. Вскоре Монтан уехал сниматься в «Дзете», а я — в «Чайке». Участников событий 68-го мы фактически встретили долгое время спустя. В общественной жизни они больше не участвовали, некоторые даже провели месяцы в тюрьме. Процессы над ними проходили, когда мы были в Америке.

Года четыре назад в Сорбонне проходила голодная забастовка. Две или три небольшие заметки промелькнули в прессе без каких-либо подробностей. Как-то в воскресенье утром, за завтраком, Монтан вдруг сказал: «Все-таки противно ощущать, что в двух шагах от нас какие-то люди проводят голодовку, а мы даже не знаем, почему!» Мы отправились в Сорбонну. Мы сами себе казались немного смешными, когда пришли и сказали: «Мы не совсем кстати... Расскажите нам». Оказалось, что это очень хорошие люди и к ним мало кто приходил. Поделились, что хотят добиться проведения реформы в пенитенциарной системе. Не только для политических, но и для всех заключенных. Мы спросили, можем ли мы что-то сделать. «Вы можете заставить прессу рассказать о нас». Мы обещали попытаться и ушли обедать. После чего позвонили Лазареву[17], как мы, впрочем, это часто делали.

Лазарев — человек из моего детства. Он был приятелем моего отца и одним из самых великодушных людей, которых я когда-либо встречала. И обладал фантастической властью. Мы никогда не использовали наши близкие отношения с Лазаревым, чтобы добиться чего-то для себя. Но я не могу назвать ни одного случая, когда бы Лазарев не ответил на наш призыв помочь людям, хотя и подвергал себя при этом риску быть скомпрометированным. Когда мы к нему обратились с просьбой помочь группе кинематографистов, работавших над фильмом «Далеко от Вьетнама» под руководством Криса Маркера, он это сделал и даже предоставил группе свой рабочий кабинет; накануне расстрела Гримау[18] франкистами, когда еще была возможность его спасти, Лазарев отвел этому событию лучшее место в своей газете и опубликовал на первой полосе интервью с госпожой Гримау.

Говорили, что я была его ходячей совестью. У нас с ним был код. Я звонила и произносила фразу: «Послушай, Пьеро, у меня есть для тебя хорошее дело». Он в ответ смеялся, но никогда не увиливал.

Вернемся к голодовке преподавателей. Я была в Лувенсьене, в гостиной дома Лазаревых, где по воскресеньям всегда полно людей, и сказала тихонько Пьеро, что у меня для него есть хорошее дело. В тот же вечер он послал репортера и фотографа в Сорбонну. На следующий день в первом выпуске «Франс-суар» на первой полосе появился боль-

---

[14] Фукье-Тенвиль (1746—1795) — революционер периода Великого террора, прокурор революционного трибунала, вызывавший всеобщую ненависть своими крайностями. Казнен в 1795 году.

[15] Мендес-Франс (1907—1982) — адвокат, политический деятель.

[16] Бельфор — город в 23 километрах от Парижа. Бельфорский лев — монумент, воздвигнутый в 1880 году (после франко-германской войны 1870—1871 годов) в честь защитников столицы.

[17] Лазарев Пьер (1907—1972) — крупный издатель, владелец нескольких газет.

[18] Гримау Жюльен — один из руководителей Испанской коммунистической партии; казнен в 1963 году по приказу Франко.

шой материал. После этого вся пресса стала писать о голодовке — по сути, это было началом серьезного реформирования пенитенциарной системы во Франции.

Репортажи «Франс-суар» создали нам с Монтаном репутацию людей, умеющих заставить прессу заговорить. Спустя какое-то время, когда Монтан был в Сен-Поле, ко мне обратились с просьбой срочно посетить рабочих завода Рено, объявивших голодовку. Мне не хотелось ехать; положение рабочих — это область, в которую я считала себя не вправе совать нос, потому что не знала точно, о чем я могла бы говорить.

Но Жан-Пьер Ле Дантек, которого прислал Сартр, был уверен, что мой визит заставит прессу заговорить. Никто, решительно никто не написал ни строчки об этой голодовке, а она продолжалась уже десять дней. Причина голодовки — несправедливое увольнение двух рабочих, марокканца и португальца; третий, француз-преподаватель, присоединился к ним из чувства солидарности. Так или иначе, я поехала в Бианкур[19].

В ризнице небольшой церкви современной постройки стояли три раскладные кровати, на которых лежали трое парней. Мой приход не очень их удивил, поскольку они за мной посылали. Им было приятно, что завтра «Франс-суар», «Орор», «Экспресс», а может быть, и «Пари-Матч» будут говорить только о них. Я сказала, что на это рассчитывать не следует, потому что иногда нам удается что-то сделать, а иногда — нет.

Когда начинаешь проявлять интерес к людям, решившимся на такое тяжелое испытание, как отказ от еды, между объявившим голодовку и тем, кто его навещает, возникает особая связь. Посетитель не голодает, он возвращается домой и продолжает жить обычной жизнью, и кончается тем, что каждый день, когда он садится за стол, он не может не думать о тех, кто не ест. То, что ты испытываешь при этом, не имеет ничего общего с политикой. Я поняла это после первой поездки в Бианкур: я привыкла навещать тех парней ежедневно, да и они привыкли видеть меня. Правда, сделать мне для них почти ничего не удалось. И это стало для меня уроком.

Я должна была сразу сказать, что не занимаюсь революционной деятельностью, что я хорошо зарабатываю, что я понимаю их требования, но не разделяю их — это были не мои требования: я уважала тех, кто борется за свои права, но в моей жизни эта борьба ничего не меняла. Я думаю, можно отлично помогать людям, добивающимся своего, честно предупреждая их, что вы другая, что их жизнь — не ваша жизнь.

Я видела, как эти трое все больше слабели, а людей вокруг них становилось все меньше. В конце концов возле бастующих не оказалось никого, кроме меня, Йориса Ивенса и Сартра. Я была похожа на тех русских дам, которые когда-то, накануне 1905 года, принимали революционеров в своих особняках. Я выглядела смешной, потому что ситуация была абсолютно ложной. А потом я привела людей. Это были Коста-Гаврас, Мишель Драш, Крис Маркер... Я навещала своих бастующих, как герои «Розовой библиотеки» ходили навещать своих бедняков.

Однажды ради шутки — раз они не могли принимать пищу, пусть хотя бы посмеются — я сказала: «По сути, надо, чтобы кому-то из вас троих стало действительно очень, очень плохо и чтобы он даже постарался умереть. Только тогда пресса, возможно, заговорит...» Я не думала, что попала в самую точку. Они прекратили голодовку на исходе девятнадцатого дня: я видела, как они собирали свои вещи, как уезжали в больницу. На следующий день Пьеро Оверней, тоже рабочий завода Рено, был убит неким Трамони из службы вооруженной охраны управления завода. И вот тогда заговорили о рабочих, проводивших голодовку.

Я поняла, что была необходима чья-то смерть, чтобы развязать прессе язык. Я пришла в ужас. А потом состоялись похороны Пьеро Овернея. Я не люблю бывать на похоронах и хожу на них, только чтобы не огорчать родственников. И на эти похороны я пошла с чувством неловкости: вот я, известная актриса, иду на церемонию такого рода, на манифестацию... Я даже позволила себе большую роскошь: я вернулась на самолете в Сен-Поль из Парижа и в этот же день полетела обратно — на похороны, потратив за день столько, сколько рабочий Рено зарабатывает за месяц. Вполне понимаю, что над этим моим душевным «порывом» можно было посмеяться; впрочем,

---

[19] Бианкур — рабочий пригород Парижа.

если я рассказываю об этом, то только потому, что смеюсь над самой собой.

Убитый молодой человек был подвергнут суровой критике со стороны французской компартии, назвавшей его провокатором. Я уверена, что в дешевых квартирах в пригородах Парижа в семьях немолодых активистов компартии в день похорон Пьеро происходили бурные сцены: я впервые увидела на манифестации такого рода одних только женщин — это были пролетарские жены. Они жались друг к другу, эти женщины, сказавшие: «Я все-таки пойду...» Эти женщины явно не захотели подчиниться предписанию, они пришли хоронить двадцатилетнего парня. Даже если он и был маоистом...

— Во время этой истории вы чувствовали, что приносите своим поведением какую-то ощутимую пользу?

— Честно говоря, нет. Но по поводу пользы я расскажу вам один случай...

Года три назад был арестован и посажен в тюрьму Ален Кривин — за призыв к демонстрации протеста против митинга, организатором которого было движение «Новый порядок». Я не «дитя мая 68-го», не троцкистка, и вообще меня все это совершенно не интересует. Я не знала молодого человека, которого посадили в тюрьму, но я понимала, что там ему не место.

Делегация, в которую входили люди «разных политических группировок, разных убеждений и вероисповеданий», обратилась к Монтану с просьбой присоединиться к ним, чтобы просить министра юстиции немедленно освободить заключенного.

Мой муж был в Лондоне, и поэтому я согласилась прийти со своими товарищами Реджани и Пикколи, чтобы изображать интеллигентную массовку: в нее входили несколько профессоров, два-три соратника по «Освобождению»[20], представители Лиги по правам человека, один философ, профсоюзные активисты и священнослужители разных конфессий.

Сбор был назначен в 16 часов на площади Вандом, перед воротами Министерства юстиции. Состав делегации был ограничен, но подобран со всей тщательностью.

К 15.55 таксист доставил Сержа Реджани и меня к воротам Министерства юстиции. Мы вместе пообедали «У Поля», где какой-то господин, не подозревая, что его слышат, сказал, кивнув в нашу сторону: «Не выношу, когда люди стареют...»

Но я не про это хочу рассказать. Было, как я уже сказала, 15.55. Перед огромной дверью стояли два охранника, и только их тени лежали на брусчатке прекрасной площади Вандом.

Вдруг мы услышали знакомый свист. Высокий мужчина в черном стоял, прислонившись к решетке у колонны. Неподражаемый Пикколи!

Мы все трое смеялись и подбадривали себя: скоморохи оказались самыми пунктуальными!

В 16.10 на втором этаже Министерства юстиции окна приоткрылись, и мы увидели головки с кудряшками и головки с прямыми волосами. Машинистки внимательно нас разглядывали...

Пикколи возглавил операцию. Он осведомился у охранника, не ожидают ли в министерстве делегацию. Охранник исчез, потом вернулся и сообщил, что информацией никто не располагает. Но если мы не возражаем, он хотел бы получить автографы для дочери...

Было 16.15, когда молодой человек в пиджаке и полосатых брюках — в форме выпускника школы, где готовят персонал для отелей, — прибежал из отеля «Риц», который — как известно каждому, кто читал Пруста и Хемингуэя, — находится по соседству с Министерством юстиции. В руках у него была целая пачка фирменной бумаги: он увидел нас из окна, ему хотелось получить автографы.

В 16.17 мы начали нервничать. Может быть, мы что-то перепутали? Может, встреча назначена на другой день и час? Решили подождать до пяти, а потом разойтись по домам. Но чем пока заняться?

Пойти пропустить стаканчик? Решили отправиться в ближайший бар.

Уже знакомый нам молодой человек вернулся на свое рабочее место с автографами

---

[20] Движение, принимавшее участие в освобождении французских территорий, оккупированных немцами во время второй мировой войны.

для своих сестер, кузенов и мамы. Мы смело подошли к нему. Нет ли в отеле «Риц» бара, где мы могли бы быстро перекусить? Поскольку юноша был любезен — он ведь совсем недавно покинул учебное заведение и приступил к своим обязанностям, он подсказал нам бар, который выходит на улицу Камбон, где нас обязательно обслужат. Рассказал подробно, как туда пройти. Охотно согласился выполнить просьбу Пикколи: посматривать на площадь и предупредить нас, если группа людей — небольшая, но представительная — появится у входа в министерство.

Мы зашагали по мягким коврам. По обеим сторонам узких коридоров витрины фирм, чьими услугами мы пользовались, дразнили нас.

Бармен обслужил нас. Однако мы ему явно мешали. Час был необычный для посещения бара, чтобы не сказать неподобающий. Он раскладывал по лоточкам оливки для своих постоянных клиентов, для тех, кто придет сюда к шести часам. Я не уверена, что он узнал трех «великих артистов», опознанных машинистками Министерства юстиции, прилипшими к окнам над площадью Вандом. Во всяком случае, тон, каким он спрашивал, что мы хотели бы выпить, вызывал желание отрезать: «Три кружки пива» — только для того, чтобы насладиться его реакцией.

Мы, не переставая, смеялись. Наше появление в святилище «Камбон», где царит давным-давно отлаженный порядок, как и вообще вся наша «важная политическая акция», так не вписывалась ни в жизнь, которая была для нас привычна, ни в жизнь того мира, куда мы неожиданно попали, что все, что происходило, казалось кем-то разыгранным маленьким спектаклем.

Пикколи взял дело в свои руки и заказал три порции Ферне-Бранка. Никакого пива, изысканный напиток Ферне-Бранка... впрочем, это поймут лишь те, кто бывал в Италии.

Бармен принес и снова занялся своими оливками.

Мы только приступили к изысканному напитку, как наш юный друг, выпускник школы по подготовке гостиничного персонала, запыхавшись, влетел в зал, как это делают корифеи в псевдоантичных трагедиях.

«Господин директор ждет вас», — сообщил он.

Бармен на минуту забыл про оливки и навострил уши: он так же, как и мы, подумал о директоре отеля. Ну, конечно, мы, очевидно, поставщики, он мог бы и сам догадаться: кто может прийти в бар «Камбон» в половине пятого, кроме крестьян из Канталя[21]. Вот, приехали трое.

«Мы не просили о встрече с директором отеля «Риц», — отрезал Пикколи. Молодой человек объяснил, что речь идет о директоре кабинета министра юстиции. Ему сообщили о том, что мы здесь. Охрана, машинистки, помощники, видевшие нас из своих окон, должно быть, говорили о нас между собой, и господин директор распорядился послать охранника, который видел, как мы входили в отель. Господин директор просит передать, что если мы хотим получить аудиенцию — он нас ждет.

Делегации, в составе которой мы должны были скромно числиться, на площади не обнаружилось. У нас не было ни петиции, ни манифеста, ни какого-либо подготовленного заявления. Мы просто пришли, потому что нам не понравилось, что молодого человека засадили в тюрьму за его протест против новых актов расизма. Мы задумались.

Поскольку нас приглашали, было бы глупо этим не воспользоваться и не выложить влиятельному чиновнику всю правду, как мы ее понимаем. На этот раз газеты не смогут использовать наши имена по своему усмотрению — мы произнесем только то, в чем сами глубоко уверены, а не присоединимся к чьим-то чужим высказываниям, будучи внесенными в список «протестующих» лишь за наши звучные имена.

Помощник директора кабинета поздоровался с нами и проводил до двери. За ней нас ожидал очень красивый мужчина. Он улыбался, он явно не имел ни малейшего представления о том, что могло привести нас к нему, но он точно знал, кто мы, и очень мило воскликнул: «Какие люди!»

Мы были у большого начальника, но ему хотелось создать впечатление, что визит наш дружеский. «О чем пойдет речь?» — спросил он.

---

[21] Канталь — один из департаментов провинции Овернь.

Во время нашей короткой пробежки от бара отеля «Риц» до роскошного кабинета подготовиться мы не успели, но условились, что говорить начнет Пикколи и прежде всего скажет, что мы наверняка перепутали день визита в министерство — во избежание малейшего сомнения в серьезности солидных организаторов встречи: не могли же мы лить воду на мельницу тех, кто и без того постоянно кричит, что у леваков царит полный бедлам.

Итак, Пикколи сказал, что мы артисты и, как все артисты, люди рассеянные. Мы, очевидно, плохо слушали, когда нам говорили, но тем не менее делегация непременно в эти дни появится, и даже если мы будем отсутствовать, мы просим считать нас присутствующими. Директор выслушал нас, улыбаясь, и сказал: «Решено». После этого мы перешли к делу. Очень может быть, сказали мы, что мы не пошли бы на демонстрацию, которую организовал арестованный, но нам не нравится, что человек оказался за решеткой только потому, что ему не по нраву «Новый порядок». В таком случае нас, вероятно, тоже следовало бы засадить в тюрьму, так как «Новый порядок» нам тоже не по душе.

Получилось упрощенно, но в простоте и было наше преимущество. Это, должно быть, заставило директора отказаться от своего обычного тона. Во всяком случае, ему ни одной минуты не было скучно.

Поскольку мы выразили благодарность за прием, который не был предусмотрен, директор, в свою очередь, поблагодарил нас за то, что мы, не колеблясь, пришли к нему поговорить и были с ним откровенны. Потом он проводил нас до двери, обещал передать наше обращение своему министру, мы еще раз поблагодарили друг друга и чуть не сказали: «До скорого...»

Если вы лауреат Нобелевской премии, заведуете больницей, где больного вырывают из лап смерти, если вы ветеран Сопротивления или профессор Сорбонны, вам никогда не выпадет удача выложить в самом сердце Министерства юстиции все, что у вас на душе. Вы будете навечно обречены произносить официальные речи. Мораль — снимайтесь в кино!

Если вы снимаетесь в кино и вас просят принять участие в качестве статиста в манифестации за что-то или против чего-то, не обольщайтесь, что вас пригласили ради ваших идей и взглядов, и приготовьтесь к тому, что большинство людей скажут, что вы пришли, чтобы сделать себе рекламу, чтобы ваша фотография появилась в газете.

— Май 1968-го как-то повлиял на ваше творчество? На репертуар, который вы выбирали?

— Ничуть. Наши критерии в подходе к тому, что нам предлагали, остались прежними. Монтан не пересматривал программу концерта, чтобы быть «человеком после 68-го». Он пел те же песни, что и до того. Если Назым Хикмет, Дено и Превер соответствовали эпохе «после 68-го», тем лучше.

Не касаясь событий, происшедших в мае 68-го в Париже, мы, тем не менее, сделали фильм «Признание», вызванный августовскими событиями 68-го в Праге. А после мая началась работа над фильмом «Дзета», авторы которого постарались сделать его за год. Монтан снимался в фильме Алена Рене «Война окончена». Это было в 1965 году. Будущие «дети мая» уже просматривались в нем. Нет, май 68-го ничего не изменил ни в нашем творческом выборе, ни в нашем поведении. Май удивил, поразил, исцелил многих, вселил надежду. Мы продолжали делать то, что делали всегда.

Смешить или волновать людей очень трудно. Лично мне это удавалось редко. Монтан умеет это делать превосходно. Сначала, когда он еще не снимался в кино, он великолепно делал это в мюзик-холле. Я вспоминаю, как Монтан работал над пьесой Ануя. Он мучился, брюзжал, зубрил, читал наизусть. Говорил: «У меня никогда не получится, зачем мне лезть из кожи и учить все это...» Мне было больно смотреть на него, он был такой же неуклюжий, как я когда-то на уроках Соланж Сикар. Сегодня, когда я вижу, как он играет, я изумляюсь. Меня поражает человек, способный от фильма «Бедолага» перейти к фильму «Дзета», от «Цезаря и Розали» к «Признанию», от «Осадного положения» к картине «Венсан, Франсуа, Поль и другие». После спектакля «Тысячи клоунов» он выходит на сцену мюзик-холла, чтобы дать двухчасовой концерт для чилийских беженцев в 1974 году...

— *Когда он пел для чилийцев, это была его общественная деятельность?*

— Нет. Это был, скорее, сердечный порыв. Февральским утром Монтан просыпается и заявляет: «Я буду петь» — при том, что он не пел в течение пяти лет, только что закончил один фильм и начинал сниматься в следующем. Он решил дать концерт в «Олимпии» (весь сбор от него пойдет чилийским беженцам), на подготовку было всего десять дней, и он немедленно начал репетировать, заниматься у станка. Билеты в этот вечер стоили от десяти до пятидесяти тысяч франков, но зал был заполнен до отказа. Все это стало возможным только потому, что Монтан поступал так, как подсказывало сердце. Нет, это не общественная деятельность.

Коста-Гаврас и Монтан снимали в Чили «Осадное положение». Без Альенде они никогда его не сняли бы. Они пробыли в этой стране три с половиной месяца, и у них было достаточно времени, чтобы многое увидеть и понять. Я видела, как Монтан плакал в день смерти Альенде. Надо было что-то предпринимать. Но что? Подарить плоды своего труда, своего таланта — а это деньги. В той ситуации деньги были очень важны. С их помощью нельзя было воскресить погибших, но они могли немного помочь тем живым, которые оказались в изгнании.

Чилийцы были последними в длинном списке изгнанников, с которыми мы постоянно встречались. Этот список начинается с испанцев, за ними следуют американцы, пострадавшие в 50-е годы, потом были венгры, греки, чехи, бразильцы, не считая самых первых: немецких евреев из моего детства. Общались мы тогда и с детьми русских белогвардейцев. А не так давно ко мне приходил индеец, житель Северной Америки, мечтающий создать движение за освобождение индейцев. Я помогла, чем могла: деньгами, советами. Не знаю, оказались ли они кстати.

Это естественно, что люди выходят на нас. Когда я была маленькой, мне рассказывали, что раньше в деревнях безработные оставляли знаки на дверях домов, в которые они стучались. Делалось это для того, чтобы предупредить тех, кто придет после них. «Здесь дадут», «Здесь живут недобрые люди», «Здесь можно подработать», — возвещали крестики, палочки или ромбики, вырезанные перочинным ножом. На двери нашего дома, конечно же, масса таких невидимых знаков. Это хорошо, когда приходят кстати, и плохо, когда некстати. В день, когда это некстати, вы теряете вашу репутацию щедрого альтруиста. Вы ее теряете, потому что чувствуете, что выбиты из колеи: их так много. Слишком много несчастных, много тех, кто просит поставить подпись, дать денег или выслушать длинный рассказ о личных невзгодах. И обычно последний расплачивается за других, за тех, кто успел прийти до него. Можно опасаться, что он поставит на вашей двери «плохой» ромбик, и будет прав. А все оттого, что его угораздило, к примеру, постучать в вашу дверь накануне первого съемочного дня. В тот момент, когда вы задавали себе вопрос, что лучше — хромать на левую ногу или на правую в фильме «Кот». Вы учитесь ходить так, будто хромали всю свою жизнь, хотя на самом деле начнете впервые делать это завтра утром, и это будет длиться всего восемь недель...

— *В фильмах «Кот» и «Вдова Кудер» вы по-своему трактуете образы, выписанные Сименоном.*

— Продавая авторские права кинематографу, Сименон всегда предоставлял сценаристу, режиссеру, актерам свободу. Он не из числа авторов, которые кричат на всех углах, что их произведение исказили. К тому же отступления от оригинала редко предают автора. И в «Коте», и во «Вдове Кудер» они в конечном счете помогают раскрыть мир Сименона. Потому что есть мир Сименона, и от этого никуда не денешься. Даже если в фильме у Клеманс другое имя (ее звали Флоранс, но это мешало Габену, одну из дочерей которого зовут Флоранс...), и даже если у нее другое прошлое (режиссер Гранье-Дефер захотел, чтобы она была акробаткой: он когда-то был связан с цирком), и даже если она говорит о том, что хочет вернуться к работе (я хотела вставить сцену Монтан — Синьоре, когда я чуть было не потеряла роль Терезы Ракен) — эта женщина остается женщиной Сименона.

— *Вы хорошо ладили с Габеном?*

— Великолепно. Хотя в повседневной жизни Габена и меня занимали совершенно противоположные вещи. Я не участвую в конных состязаниях, проводимых в Венсене, не развожу коров, на многое мы смотрим по-разному, кроме одного — нашего дела.

Мы до нежности любили разыгрывать нашу взаимную ненависть. В перерывах Габен мне рассказывал про свой Голливуд, своего Ренуара и своего Превера. И было прекрасно смотреть в его глаза и видеть глаза дезертира из «Набережной туманов», а в улыбке — улыбку Марешаля из «Великой иллюзии».

— А как вам работалось с Делоном во «Вдове Кудер»?

— Тоже великолепно. Мои взгляды и убеждения полностью противоположны его взглядам и убеждениям. Его друзья — не мои друзья. Он — сумасшедший, но сумасшедший с нежным сердцем; он хочет казаться суровым, а на самом деле он великодушен. Нам было радостно работать вместе. Другого Делона, того, который играет на скачках и ворочает большими делами, я не знаю. Зато знаю Делона, который в перерыве рассказывает мне о том, как его, когда ему было семнадцать лет, принуждали пойти добровольцем в армию...

— На вашем столике я вижу «Мемуары революционера» Виктора Сержа. Это настольная книга или проект фильма?

— «Хотя Жан-Пьер Мельвиль и отдает эту книгу, она все-таки всегда принадлежит ему...» Это написано на титульном листе книги, спасенной во время пожара в студии Мельвиля на улице Женнер. На столике она оказалась потому, что мы с Монтаном приготовили ее, чтобы вернуть Мельвилю в день, когда он должен был прийти к нам обедать. Они хотели обсудить с Монтаном проект фильма, который собирались делать вместе. Он не пришел к обеду, ночью он умер. Это случилось 2 августа 1973 года. С тех пор книга и лежит на этом месте.

— Монтан снимался у Мельвиля в фильме «Красный круг», а вы — в «Армии теней». Чем была для вас роль героини Сопротивления Матильды?

— Ни с каким личным опытом у меня эта роль не ассоциировалась, поскольку я сама ничего героического не совершила. Ничего из того, что произошло с героиней, со мной не происходило. Советы для себя я могла черпать только из того, что мне рассказывали. Я знала женщин, подобных Матильде. На съемочной площадке у нас была «настоящая» Матильда. Мод Бегон, наша гримерша, провела девятнадцать месяцев в тюрьме и лагерях.

Гримируя, она, конечно, многое вспоминала и старалась как можно лучше выполнить свою работу. Но она никогда ни о чем не рассказывала, не рассказывает и теперь. Свой орден Почетного легиона она надевает только в те дни, когда улицы бывают сильно запружены: полицейские более снисходительны, если видят водителя, отмеченного наградой.

Мельвиль не давал актерам никаких указаний. Он вас вел, но вы ничего об этом не знали. В конце фильма Матильду убивают на авеню Ош. Шла репетиция ее довольно сложного прохода по улице. Я была увешана небольшими мешочками с «кровью», которые должны были лопнуть под плащом в тот момент, как в меня выстрелят. Сцена была фантастическая. Мы снимали прямо на улице. Зрителей собралось человек четыреста, они смотрели во все глаза, в то время как мне со всех сторон подсказывали, что я должна делать, чтобы из дырочек полилась «кровь». Мне было стыдно все это проделывать на глазах стольких людей. Я должна была выйти из здания гестапо и идти вверх по улице. Репетируем: я выхожу, иду, опустив голову. Мельвиль подходит ко мне и говорит: «Хорошо! Менять ничего не надо, идешь хорошо». Я ответила: «Ладно, но она все-таки только что видела своих товарищей». «Кто вам это сказал?» — спросил он. «Я прочла в сценарии». — «Меня там не было, и я не знаю, заговорила ли она». — «Но ведь они ее застрелят». — «Да, сейчас застрелят, однако ничто не доказывает, что она заговорила». Фантастические слова!

Когда Матильда и ее товарищи обмениваются взглядами, она понимает, что сейчас те ее убьют. Не произнеси Мельвиль той поразительной фразы, я не взглянула бы на «своих» с тем удивлением, ужасом и пониманием одновременно. Вот так ведет актера Мельвиль: всего одно оброненное слово, одна потрясающая реплика!

Точно так же ведет актера и Рене Клеман. В 1962 году, приблизительно за неделю до начала съемок фильма «День и час», действие которого происходит также во время оккупации, Рене пришел в кафе «Флор» немного поболтать со мной. Сценарий был написан, костюмы готовы, я еще не надевала туфли Терезы, которые лежали в сумке

для поездки в Ретиль, где она наденет их впервые. Я знала, какие приключения ожидают Терезу в течение трех месяцев, когда она будет добираться от бельгийской границы до испанской... Рене смотрел на меня и вдруг сказал: «Знаешь, я не уверен, но очень может быть, что Тереза давно, в ранней молодости, пережила большое горе. Возможно, у нее был незаконнорожденный ребенок, возможно, она любила своего отца больше, чем мать, а может, ей не дали выйти замуж за любимого... Не могу сказать... Ладно, а теперь забудь все, что я тебе сказал». Как бы не так! Я не упустила ни слова.

— Вы снимались в фильмах, которые пользовались успехом. Не было ли у вас в связи с этим впечатления, что вы стали официальной личностью? Не привело ли вас всеобщее признание к личным отношениям с властью?

— У меня никогда не было личных отношений с властью.

— Даже во времена генерала де Голля?

— С де Голлем мы общались один-единственный раз, когда обратились к нему с официальным письмом, желая помочь нашему старому другу Луи Лекуену: неуемный мальчишка — в свои семьдесят с хвостиком, он уже в который раз объявлял голодовку, требуя издания закона о лицах, отказывающихся от военный службы по религиозно-этическим соображениям. Луи Лекуен провел, по-моему, четырнадцать лет в тюрьме (в общей сложности) за отказ надеть солдатскую форму хотя бы на один день. В 1972 году он умер, крематорий кладбища не мог вместить всех желающих попрощаться с ним. Мы не получили ответа от генерала де Голля, но поскольку в тот период очень многие писали ему, я полагаю, у него не было возможности ответить каждому. Однако он поставил на голосование текст закона о лицах, отказывающихся от военной службы, и это самое главное.

Нет, мы никогда не были в Елисейском дворце. В этом году нам однажды позвонил Марсель Карне: президент Республики приглашал его и просил привести тех, кого он пожелает. Карне пригласил людей, с которыми работал. Мы отказались и, по-моему, немного огорчили его. Мы написали ему письмо, в котором объяснили причину своего отказа. Мы не пошли в Елисейский дворец, когда нас приглашал де Голль, не пошли, когда приглашал Помпиду, и тем более не пойдем, если приглашение последует от Миттерана. Такой протокол мы установили для себя сами, с тех пор как вернулись из поездки по восточным и западным странам. Это не демонстрация: просто мы предпочитаем держаться от власти на расстоянии. От любой власти. Это не означает, что если президент Республики — кто бы это ни был — однажды придет на съемочную площадку, где мы работаем, мы откажемся поболтать с ним или выпить по стаканчику. За свой счет.

Кроме того, мы больше не бываем в посольствах, ни в советском на праздновании Октября, ни в американском — 4 июля. Так себя чувствуешь лучше.

Протокол мог бы быть нарушен. Но после одной встречи в Лувенсьене у Лазаревых я считаю невозможными никакие нарушения.

Однажды генерал де Голль пригласил в Елисейский дворец французских артистов. Это было, кажется, в 1967 году. Мы отправили приглашение обратно с вежливым отказом: «Нас не будет в Париже». Праздник состоялся в пятницу. Случилось так, что в воскресенье я отправилась на обед в Лувенсьен. Вы могли бы сказать мне, что я в некотором роде лицемерю. В Елисейский дворец не иду, а к Лазаревым — еду. Но по этому поводу я уже объяснялась. Лазаревы всегда меня приглашали, даже когда я была официально наказана за то, что подписалась под «Манифестом 121». (Особенно я запомнила один воскресный день 1964-го, который Франсуаза Саган тоже не забыла: ей, как и мне, было сорок; присутствовали там, по-моему, и Помпиду с супругой, был и мэтр Флорио, который атаковал нас обеих, отпуская реплики присущим ему тоном: «Этим дамочкам очень нравятся арабы... Надо же...» Это был крупный адвокат, но он не всегда отличался хорошими манерами.)

Но в тот воскресный день, о котором я говорю, особо важных персон за большим круглым столом не было. Было уютно и весело. Вдруг дверь столовой открылась, и мы увидели Мальро, который, не предупредив, зашел по-соседски. С ним были его жена и

приемный сын. Мальро в то время был министром культуры, из чего следует, что он тоже был приглашен в прошлую пятницу на пышный праздник, от участия в котором мы вежливо отказались.

Итак, мой министр уличает свою подчиненную во лжи. (С Андре Мальро я встречалась всего один раз, когда в Канне он вручал мне «Золотую пальмовую ветвь» за фильм «Путь наверх». Я тогда сказала ему: «Thank you», что сочла очень умным, и наши отношения этим ограничились.) Хозяйка представила новых гостей. Я знала мадам Мальро: я встречалась с ней несколько дней спустя после ее замужества с Роланом Мальро и незадолго до того, как Ролана арестовали немцы, сославшие его в концлагерь, где он и погиб. С тех пор я никогда не видела эту очень молодую вдову, которая вышла замуж за брата своего погибшего мужа. Она прекрасно помнила тот весенний вечер 1944 года.

Минут десять Мальро делал вид, что не знает, кто я. Разговаривал с другими. Потом резко повернулся ко мне и произнес: «Скажите, в пятницу вас как будто не было в Елисейском дворце?»

Элен Лазарева слегка изменилась в лице: было понятно, что хозяйка дома опасается, не произойдет ли скандала.

«Нет, мы в самом деле не могли прийти, — ответила я. — У меня накопился целый ворох белья для стирки, больше откладывать было уже невозможно, куча белья росла, и пришлось за него приняться; я не заметила, как пролетело время, а когда хватилась, было поздно: я не успевала переодеться».

Не сказать, чтобы реплика была уморительной, но при этом я выразительно жестикулировала, и все развеселились. Смеялся Мальро, смеялись гости и особенно хозяйка... от облегчения.

«О, там всех хорошо напоили и накормили, четверым или пятерым я нацепил орден Почетного легиона, и они ушли очень довольные...» — бросил Мальро.

От тех, кто был на приеме, мы узнали, что никому не удалось поговорить ни с де Голлем, ни с Мальро, что все происходило в небольшом закутке, куда гостей вводили по одному, извлекая их из больших салонов, и что «собеседование» ограничивалось фразой «рад вас видеть», что не сулило никакой поддержки учреждениям культуры или кино. А ведь те, кто пошел на прием, объясняли это необходимостью изложить президенту требования деятелей культуры.

Здесь мы были не в закутке, мы разговаривали. Мальро сделал несколько замечаний по поводу занимаемой нами позиции в разных политических кампаниях, и поскольку его юмор отличался от юмора мэтра Флорио, он нас всех тоже рассмешил. Мальро был обворожительным, каким он бывал в своих длинных телевизионных интервью, потрясающим, каким его считал Жак Мулен[22]... Поскольку это происходило до 1968-го, я не могла спросить, как он себя чувствовал, когда кричал: «Франция французам!»

Мальро задержались довольно долго. Затем ушли. Элен и Пьеро пошли проводить их до крыльца. Другие гости пошли одеваться, и я осталась в столовой одна. Внезапно в дверях вновь появился Мальро. Подошел ко мне, похлопал по плечу и сказал: «Признайтесь, что я вас поразил, а?» Он смеялся, я тоже засмеялась и сказала: «Да».

Некоторое время назад Монтана известили, что его собираются представить к награждению орденом Почетного легиона. Письмо было очень любезным и исходило от Киноцентра; к нему был приложен опросный лист. Надо было только сесть за стол и постараться вспомнить все хорошие поступки, совершенные вами за всю вашу примерную жизнь: акты мужества, служение Стране и Искусству, успехи за границей, способствовавшие прославлению Франции, и т.п. На все эти вопросы надо было ответить письменно. Почти как просьба выдать вам визу. Затем следовало подписаться под текстом, в котором говорится, что в силу всего перечисленного вами вы имеете честь просить быть возведенным в ранг кавалера ордена Почетного легиона.

---

[22] Мулен Жак (1899—1943) — французский патриот, основатель Национального совета Сопротивления; умер в концлагере от пыток.

Лет пятнадцать назад наш друг Франсуа Перье неожиданно сказал мне: «Я очень рад. Сегодня я написал письмо». — «Какое письмо?» — «Отказ от ордена Почетного легиона». — «Тебе его предложили?» — «Пока еще нет, но рано или поздно предложат, поэтому лучше написать отказ заранее. Сегодня я выбрал для этого время». — «Покажешь?» — «Нет, покажу в тот день, когда предложат». Прошли годы, однажды утром Франсуа сказал мне по телефону: «Надеюсь, не разбудил? Дорогая, я прочту тебе письмо. Свершилось, я получил уведомление».

Письмо было в высшей степени вежливым, написанным с большим достоинством. В нем говорилось, что, занимаясь делом, которое он любил, автор служил театру, но не чувствовал себя достойным награды, которая ему всегда казалась предназначенной для тех, кто служит Стране.

Письмо Монтана надо было писать поделикатнее. Он объяснял, что, будучи сыном иностранцев, получивших французское гражданство, он тем более тронут, что ему может быть оказана такая честь. Что если бы его родители были живы, они были бы в шоке от его отказа. К несчастью, он их потерял. А затем приблизительно те же слова, что и у Франсуа, завершили отказ, который мы сочиняли втроем: Монтан, Франсуа и я. Это был прекрасный день. У меня, должно быть, сохранилось несколько черновиков, некоторые из них были очень смешными...

— *А вам не предлагали орден?*

— Нет.

— *Когда все это было?*

— Года три назад.

— *А если бы вам сегодня предложили?*

— Мы снова сели бы за стол втроем: Франсуа, Монтан и я, чтобы...

— *С самого начала этих бесед, вы очень часто говорите «мы», гораздо реже «я». Вы никогда не бывали в разладе с Монтаном?*

— Мы много ругались — к счастью, иначе это была бы трагедия. Это означало бы, что мы больше не разговариваем, не смотрим друг на друга. Перемены могут быть, но мы будем продолжать ругаться, а следовательно, любить друг друга.

— *А какие могут быть перемены?*

— Я никогда не думала, что супружеская пара защищена от развода. Я никогда не была уверена в этом. Я всегда страшно удивлялась, что наша жизнь вместе продолжается.

Мы с Монтаном одного возраста. Если я рядом с ним старела, он рядом со мной становился зрелым. Так говорят про мужчин. Они «зреют», их седые пряди называют «серебряными», морщины «бороздят» их лицо, и иногда они не возражают иметь при себе пятидесятилетнюю даму, чем-то напоминающую ту юную деву, которая обожала Вантигейма, преподавателя средней школы в Нейи, когда ей было семнадцать лет. Если они к тому же хорошо играют да еще и поют, и они нежные, смешные и сильные, знаменитые и богатые, было бы противоестественно, если бы девушки не смотрели на них, а они не смотрели на девушек. И было бы очень самонадеянно исключать возможность, что они по-настоящему влюбятся, и вовсе не обязательно — в мерзавку.

Я думаю, что могу сказать: если Монтан полюбит молодую и красивую, с которой он захочет начать новую жизнь, то есть захочет просыпаться с ней не в ее постели, а в их, в другом доме, который будет их домом, я постараюсь не давить на него: «Ты не поступишь так со мной после стольких лет совместной жизни». Может быть, я великая лицемерка, может быть, я лгу, лгу сама себе... заявляя так... Я заявляю... В общем, я поступаю почти как Франсуа с письмом по поводу ордена Почетного легиона. Предупреждаю события — в случае, если...

Если это случится, я все-таки частично тоже буду в ее доме, даже если я никогда не переступлю его порог. Это будет несправедливо по отношению к ней. Несправедливо давить на настоящее и будущее... Но все-таки, вероятно, так будет.

У меня разыгралось воображение... Лучше, чтобы со мной этого не произошло. А если должно произойти, я хочу быть на высоте красивых слов, которые я произнесла сегодня.

Еще вопросы есть, Морис?

Перевод с французского Н.Нечаевой

Вопреки Киплингу,
Запад и Восток
встречаются на страницах
элитарного журнала
русскоязычного зарубежья
«Зеркало».
Все, о чем говорят и пишут
интеллектуалы пяти континентов, —
на страницах «Зеркала».
Вам всегда будет о чем рассказать
и чем удивить своих собеседников!

Стоимость годовой подписки (12 номеров) —
120 $US
Наш адрес: «Zerkalo» P.O.B. 23715 Tel-Aviv 61231
Israel

Подписка осуществляется по телефону:
151-56-51
факс: 151-02-72

«Время печали еще не пришло», 10 ч.

ТОО «СТВ», «Ленфильм», Роскомкино (Россия), 1995.

Авторы сценария М.Коновальчук, С.Сельянов. Режиссер С.Сельянов. Оператор Д.Щегловский. Художник В.Зелинская. Композитор В.Радченков. Звукооператор К.Кузьмин. Продюсер С.Сельянов.

Роли исполняют: В.Приемыхов, П.Мамонов, М. Левтова, М.Светин и другие.

Права проката: ТОО «СТВ». Тел. (812) 238-52-81.

«Все вокруг засыпано снегом», 8 ч.

ПТО «Шод», Роскомкино, киностудия «Глобус» («Фонд Быкова». Россия — Узбекистан), 1995.

Автор сценария и режиссер К.Камалов. Оператор Х.Кыдыралиев. Художники Т.Асыранкулов, А.Николаев. Композитор М.Таривердиев.

Права проката: ТОО «Глобус». Тел. 916-94-85.

«Гадюка, или Бросок змеи» («Viper»), 9 ч.

«Спарк Филм» (США), 1993.

Автор сценария Нейл Раттенберг. Режиссер Тибор Такач. Оператор Бернард Зальцман. Художник Т.Кортезе. Композиторы Джоэл Голдсмит, Алекс Уилкинсон. Продюсер Алан Эмиль.

Роли исполняют: Лоренцо Ламас, Ханк Чейн, Кимберли Кейтс, Джо Сон.

Права проката: АО «Совенчер — Москва». Тел. 912-39-80.

«Девять месяцев, или Попробуй родить ребенка», («Neuf Mous»), 10 ч.

«АФЖЛ Прод», «Имаж-Франс-2-Синема», «Канал+», «Софинержи», (Франция), 1994.

Автор сценария и режиссер Патрик Брауде. Оператор Жак-Ив Леменэ. Художник Эммануэль Сорэн. Композитор Жак Давидовичи.

Роли исполняют: Патрик Брауде, Филипп Леруа-Болье, Катрин Жакоб, Даниэль Рюссо.

Права проката: Кинокомпания «Мост-Медиа». Тел. 229-67-13.

«Дельта Венеры» («Delta of Venus») (по роману Анаис Кинг), 10 ч.

«Нью Лайн Синема», «Альянс Комюникейшнз», «Эвзен Колар» (США), 1994.

Авторы сценария Элиза Ротштейн, Патрисия Луизиана Кноп. Режиссер Залман Кинг. Оператор Игл Эгельсон. Художник Эденек Флеминг. Композитор Джордж Клинтон. Продюсер Эвзен Колар.

Роли исполняют: Оди Энгланд, Костас Мэндилор, Эрик Да Силва, Марек Вазут.

Права проката: АОЗТ «СЭВ-Кинотон». Тел. 290-34-12.

«Детонатор», 7 ч.

«Русское кино» (Россия), 1992.

Авторы сценария А.Клименко, С.Иванов. Режиссер А.Клименко. Оператор А.Епишин. Художник В.Филиппов. Композитор А.Арцемович. Звукооператор А.Цыганков.

Роли исполняют: Е.Батов, С.Фарада, С.Садальский, Г.Милляр. А.Самохина, Л.Куравлев.

Права проката: ТОО «Русская кинокомпания». Тел. 143-49-49.

«Дорога на Вэлвилл» («The road to Wellvill») (по роману Корагессана Бойла), 12 ч.

«Джей энд Эм Интертейнмент» (США — Великобритания), 1994.

Автор сценария и режиссер Алан Паркер. Оператор Питер Бизиу. Художник Брайен Моррис. Композитор Рейчел Портман.

Роли исполняют: Энтони Хопкинс, Брижит Фонда, Мэтью Бродрик, Дана Кэрвей.

Права проката: АОЗТ «Компания Третьяковка». Тел. 231-01-83.

«Загадка Сторивилла» («Storyville»), 11 ч.

«Дэвис Интертейнмент» (США), 1992.

Автор сценария Ли Рейнолдс. Режиссер Марк Фрост. Оператор Рой Гарсия. Художник Кэтлин Маккернин. Композитор Картер Бервел. Продюсеры Дэвид Роу, Эдвард Прессмэн.

Роли исполняют: Джеймс Спейдер, Джоанна Уолли-Килмер, Джейсон Робардс, Шарлотта Льюис.

Права проката: ТОО «Центр Скип-Фильм». Тел. 145-48-59.

«Заколдованные» («Дружный народ») (по рассказам Пантелеймона Романова), 9 ч.

Киностудия «12 А», студия «1 А», Роскомкино (Россия), 1994.

Авторы сценария В.Абрамов, Г.Аразян. Режиссер Г.Аразян. Оператор Б.Олифер. Художник В.Щербаков. Звукооператор В.Суходолов. Продюсер Александр Михайло.

Роли исполняют: Иннокентий Смоктуновский, Виктор Павлов, Валерий Филатов и другие.

Права проката: Киностудия «12 А». Тел 924-29-95.

«Игра на выживание» («Surviving the game»), 10 ч.

«Нью Лайн Прод.», «Дэвид Пермут Прод.» (США), 1994.

Автор сценария Эрик Бернт. Режиссер Эрнст Дикерсон. Оператор Бойан Базелли. Художник Кристиан Вагенер. Композитор Стюарт Коупленд.

Роли исполняют: Рутгер Хауэр, Айс Ти, Гэри Бьюзи, Чарлз Даттон.

Права проката: АОЗТ «СЭФ-Кинотон». Тел. 290-34-12.

«Какая чудная игра!», 10 ч.

Роскомкино, ТОО «ТПФ Мирабель», киностудия «Круг» («Мосфильм»), МНВК «ТВ-6 Москва», «Русская кинокомпания» (Россия), 1995.

Автор сценария и режиссер П.Тодоровский. Оператор

Ю.Райский. Художник В.Коновалов. Композитор П.Тодоровский. Звукооператор Е.Потоцкая. Продюсер М.Тодоровская.

Роли исполняют: А.Ильин, Г.Назаров, Д.Константинов, Н.Бурляев, Л.Удовиченко, Е.Яковлева, М.Шукшина, Е.Котихина, М.Дорожкин и другие.

Права проката: ТОО «ТПФ Мирабель». Тел. 133-52-06.

«Любовь, предвестие печали...», 10 ч.

«Ленфильм» при участии Калининградского Народного банка (Россия), 1994.

Автор сценария В.Еремин. Режиссер В.Сергеев. Оператор Ю.Шайгарданов. Художник В.Желобинский. Композитор С.Курехин. Звукооператор А.Зверева. Продюсеры А.Голутва, Р.Кличаян.

Роли исполняют: И.Метлицкая, А.Соколов, О. Дроздова, Ю.Балабанов.

Права проката: «Ленфильм». Тел. (812) 232-83-74.

«Мелкий бес» (по мотивам романа Ф. Сологуба). 11 ч.

Киностудия «Время» («Мосфильм». Россия), 1995.

Автор сценария Г.Николаев. Режиссер Н.Досталь. Оператор Ю.Яковлев. Художники Л.Платов, А.Платов. Композиторы Н.Каретников, А.Беляев. Звукооператор В.Бобровский.

Роли исполняют: Сергей Тарамаев, Ирина Розанова, Полина Кутепова и другие.

Права проката: Роскомкино (видеоправа), фирма «Василиса» (театральный прокат), киностудия «Время» (телеправа). Тел. 147-49-18.

«Мужчины предпочитают страсть» («Дикое притяжение)», («Savage attraction»), 9 ч.

«Мондо ТВ», «Оро Филм Прод.» (Италия), 1991.

Автор сценария Орландо Корради. Режиссер Мишель Тарантини. Художники Пауло Данлоп, Джулиана Бертоцци. Композитор Том Бахиа.

Права проката: ТОО «Аврора-сервис». Тел. 338-88-55.

«Особенности национальной охоты», 10 ч.

«Ленфильм», Роскомкино (Россия), 1995.

Автор сценария и режиссер А.Рогожкин. Оператор А.Жегалов. Художник И.Тимошенко. Композитор В.Панченко. Звукооператор Н.Астахов. Продюсер А.Голутва.

Роли исполняют: В.Хаапассало, А.Булдаков, В.Бычков, С.Стругачев, С.Куприянов, С.Рускин.

Права проката: «Ленфильм». Тел. (812) 232-83-74.

«...Первая любовь» (по одноименному рассказу И.С.Тургенева), 9 ч.

ТОО «Кинокомпания Остров», Роскомкино (Россия), 1995.

Автор сценария и режиссер Р.Балаян. Оператор П.Лебешев. Художник В.Филиппов. Композитор В.Храпачев. Звукооператор В.Брюнчугин. Продюсеры В.Карловский, А.Роднянский.

Роли исполняют: О.Янковский, А.Михалкова, М.Неёлова, И.Муравьева, А.Абдулов, А.Ищенко.

Права проката: ТОО «Кинокомпания Остров». Тел. (812) 238-52-63.

«Пейзаж с тремя купальщицами» (по мотивам повести Д.Липскерова «Окно для наблюдателя»). 9 ч.

АОЗТ «Фэлкон», кинокомпания «Патмос-Фильм», киностудия «Беларусьфильм» (Россия — Белоруссия), 1995.

Автор сценария и режиссер В.Рубинчик. Оператор Т.Логинова. Художник В.Назаров. Звукооператор С.Чупров. Продюсеры А.Атанесян, Г.Ряжский.

Роли исполняют: Ольга Бартеньева, Регинтас Адомайтис, Виталий Котовицкий.

Права проката: АО Кинофирма «Патмос», АОЗТ «Фэлкон». Тел. 291-06-10.

«Письма в прошлую жизнь», 9 ч.

Роскомкино, ТПС «Актер кино», РГТРК «Останкино», Высшие двухгодичные курсы сценаристов и режиссеров (Россия), 1994.

Автор сценария О.Файнштейн. Режиссер А.Аравин. Оператор Ю.Любшин. Художники А.Осипов, А.Гаджиев. Звукооператор Д.Боголепов. Продюсер А.Федосеева.

Роли исполняют: А.Соколов, Т.Лютаева, Е.Кучеренко, К.Качалина.

Права проката: ТПС «Актер кино». Тел. 181-15-42.

«Повелитель страниц» («The pagemaster»), 9 ч.

«XX век — Фокс», «Тернер Пикчерз» (США), 1994.

Автор сценария Дэвид Кирхнер. Режиссер Морис Хант. Операторы Дэвид Каши, Дэвид Кирхнер. Художник Джо Джонстон. Композитор Джеймс Хорнер.

Роли исполняют: Маколей Калкин, Кристофер Ллойд, Эд Бигли — мл.

Права проката: АОЗТ «Компания Третьяковка». Тел. 231-01-83.

«Привет, малышка!» («Hey, baby!»), 10 ч.

«Каролко» (США), 1983.

Автор сценария Эдит Рэй. Режиссер Рафал Зелински. Оператор Питер Черски. Композиторы Стэфен Стэйпли, Скотт Липскер. Продюсер Артур Воронка.

Роли исполняют: Ясмин Блит, Бадди Хэккетт, Марушка Станкова, Власта Врана.

Права проката: АОЗТ «Аргус-СВ». Тел. 288-90-91.

«Полночный человек» («Midnight man»), 10 ч.

«Эй-Эн-Эй» (США), 1994.

Авторы сценария Моше Дайамант Джей, Би Лоуренс. Режиссер Джон Уэйднер. Оператор Герет Гриффен. Художник Лейди Уильхейн. Композитор Джоэл Голдсмит. Продюсер Лейди Уильхейм.

Роли исполняют: Джемс Лью Мако, Лорензо Ламас и другие.

Права проката: ТОО «Фирма Пирамида». Тел. 216-84-54.

«Разыскивается герой» («Kuffs»), 10 ч.

«Дино де Лаурентис Коммюникейшнз» (США), 1992.

Авторы сценария Брюс Эванс, Рейнолдс Гидсон. Режиссер Брюс Эванс. Оператор Томас Дел Рут. Художник Виктория Пол. Композитор Харольд Фолтермейр. Продюсер Рейнолдс Гидеон.

Роли исполняют: Кристиан Слейтер, Тони Голдуин, Милла Джовович, Трой Эванс.

Права проката: АОЗТ «Компания Третьяковка». Тел. 231-01-83.

«Сават» («Savate»), 10 ч.

«Эф-Эм Интертейнмент Интернешнл», «Эм-Ди-Пи Уорлдуайд» (США), 1993.

Автор сценария Джулиан Стоун Айзик. Режиссер Айзик Флорентайн. Оператор Бернард Зальцман. Художник Росс Сильверман. Композитор Кевин Кайнер. Продюсер Алан Мехрез.

Роли исполняют: Иан Зиринг, Эшли Лоуренс, Майкл Паланс.

Права проката: ТОО «Фирма Пирамида». Тел. 216-84-54.

«Святые и грешники» («Saints and Sinners»), 10 ч.

«Компани Сигнечер», «Фарм» (США), 1994.

Автор сценария и режиссер Пол Моунс. Оператор Майк Бонвиллен. Художник Винсент Джеффердс. Композитор Том Варнер. Продюсер Пол Моунс.

Роли исполняют: Демиен Чапа, Дженифер Рубин, Скотт Планк.

Права проката: ТОО «Компания Континент I». Тел. 216-84-54.

«Следы красной помады» (Traces of red), 10 ч.

«Самюэл Голдвин Компани» (США), 1992.

Автор сценария Джим Пиддок. Режиссер Энди Уолк. Оператор Тим Сэрстедж. Художник Ричард Фоджоу. Композитор Грем Ревелл. Продюсер Марк Гордон.

Роли исполняют: Джеймс Белуши, Лоррейн Брако, Тони Голдвин.

Права проката: ТОО «Фирма Пирамида». Тел. 216-84-54.

«Состояние сердца» («Heart condition»), 10 ч.

«Нью Дайн Синема» (США), 1989.

Автор сценария и режиссер Джеймс Д. Парриот. Оператор Артур Альберт. Художник Джон Муто. Композитор Патрик Леонард.

Роли исполняют: Боб Хаскинс, Дензел Вашингтон, Хлу Уэбб, Рей Бейкер.

Права проката: АОЗТ «Гемини Фильм Интернациональ». Тел. 921-08-54.

«Телохранитель на линии огня» («In the line of the fire»), 14 ч.

«Коламбиа Пикчерз» (США), 1993.

Автор сценария Джэфф Мэгир. Режиссер Вольфганг Петерсон. Оператор Джон Бейли. Художник Лили Кильверт. Композитор Эннио Мориконэ. Продюсер Джэфф Эппл.

Роли исполняют: Клинт Иствуд, Джон Малкович, Рене Руссо, Дилан Мак-Дермот.

Права проката: АОЗТ «Гемини Фильм Интернациональ». Тел. 921-08-54.

«Тропа», 8 ч.

Кинофирма «М-фильм» (Россия), 1995.

Автор сценария и режиссер М.Нестеров. Оператор Г.Яблочников. Художник М.Ананьева. Композитор А.Вульфов. Звукооператор А.Закржевский. Продюсер М.Нестеров.

Роли исполняют: Радий Судаков, Маргарита Терехова, Анастасия Белова.

Права проката: кинофирма «М-фильм». Тел. 971-17-91.

«Фаринелли-кастрат» («Farinelli il castrato»), 11 ч.

«Стефан Филм-Алинеа», «Филмс-ЮЖС Имаж» (Франция — Италия — Бельгия), 1994.

Авторы сценария Андре и Жерар Корбио. Режиссер Жерар Корбио. Оператор Вальтер Ванден Энде. Художник Джанни Куаранта.

Роли исполняют: Стефано Дионизи, Энрико Ло Версо, Кароллин Селлье, Джероэн Граббе.

Права проката: кинокомпания «Мост-Медиа». Тел. 229-67-13.

«Четвертая планета», 9 ч.

«Астрахан-Люмэкс студия», Промстройбанк, «МИКО-Фильм» (Россия), 1995.

Автор сценария О.Данилов. Режиссер Д.Астрахан. Оператор Ю.Воронцов. Художник С.Коковкин. Композитор А.Пантыкин. Звукооператор Г.Лукина.

Роли исполняют: А.Котенев, О.Беляева, Д.Маквикар, Ю.Орлов.

Права проката: АОЗТ «МИКО-Фильм». Тел. (812) 251-89-98.

«Элиминатор — оружие Дьявола» («Project eliminator»), 8 ч.

«Виктори Пикчерз Инк.», «Ю.С. Рейнбоу» (США), 1990.

Авторы сценария Кай Даил, Морис Асгар. Режиссер Кай Даил. Оператор Джерри Ливелли. Композитор Грег Тернер. Продюсер Морис Асгар.

Роли исполняют: Дэвид Карадайн, Фрэнк Загарино, Бретт Кларк, Хиллари Инглиш.

Права проката: ТОО «Грэком». Тел. 205-33-72.

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА "ИСКУССТВО КИНО" ЗА 1995 ГОД

Цифрами обозначен номер журнала

ПРЕМЬЕРА «ИК»

«МММ» 1

Килибаев Бахыт: «Я и Леня Голубков — такие, как все». *(Интервью ведет В.Дубицкая.)*
Пермяков Владимир: «Его можно сравнить с Павкой Корчагиным». *(Интервью ведет Елизавета Листова.)*
Простота лучше воровства. Обсуждение рекламной кампании «МММ», в котором принимают участие культуролог **Даниил Дондурей,** социолог **Виктория Дубицкая,** кинокритик **Лев Карахан,** социолог **Алексей Левинсон,** журналист **Елизавета Листова,** социопсихолог **Владимир Магун,** банкир **Андрей Рапопорт,** искусствовед **Алексей Тарханов,** телевизионный режиссер и ведущий **Константин Эрнст**
Туровская М. Леня Голубков и другие

«МУЗЫКА ДЛЯ ДЕКАБРЯ» 8

Дыховичный Иван: «Она — это время...» *(Беседу ведут Ася Колодижнер и Петр Шепотинник.)*
Стишова Елена. В сумерках

«МУСУЛЬМАНИН» 9

Абдуллаева Зара. Живые и мертвые
Аннинский Лев. Грустно жить на этом свете, голода...
Мусульманин как пробный камень русской действительности. Беседу с **Владимиром Хотиненко** и **Валерием Залотухой** ведут **Елена Стишова** и **Лев Карахан**

«НЕНАВИСТЬ» («LA HAINE») 10

Кассовиц Матье. О ненависти — о «Ненависти»
Трофименков Михаил. Предчувствие гражданской войны

«ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОХОТЫ» 12

Добротворский Сергей. «И немедленно выпил...»
Рогожкин Александр. Краткий курс ненаучного коммунизма. *(Интервью ведет Дмитрий Савельев.)*

«ТРИ ЦВЕТА» («TROIS COULEURS») 2

Абдуллаева Зара. Континентальное кино
Зархи Нина. Счет за телефон
Кесьлёвский Кшиштоф: «Все мы там жили». *(Беседу ведет Тадеуш Соболевский.)*
Кесьлёвский Кшиштоф, Песевич Кшиштоф. Три цвета. Белый
Кесьлёвский Кшиштоф, Песевич Кшиштоф. Три цвета. Красный
Кесьлёвский Кшиштоф, Песевич Кшиштоф. Три цвета. Синий
Плахова Елена. Кесьлёвский смеется
Свобода, Равенство, Братство по Кшиштофу Кесьлёвскому

«УТОМЛЕННЫЕ СОЛНЦЕМ» 3

Архангельский Александр. Десница и шуйца Н.С.Михалкова
Богомолов Юрий. Концы в воду — комплексы наружу...
Михалков Никита: «Режиссер не должен долго находиться под обаянием своей картины. Это опасно»
Чередниченко Татьяна. «Утомленные солнцем» в «России»

«ШИРЛИ-МЫРЛИ» 7

Досталь Владимир. Продюсер сегодня — это всё.
Меньшов Владимир: «Если выйти с таким фильмом, то все увидят, что у нации есть еще потенция». *(Интервью ведет Алла Боссарт.)*
Разлогов К. Капустник на развалинах

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

Аннинский Л. Заметки на полях киносражения 5
Артюх А. Лошадь, эликсир и руки Ирины Евтеевой 9
Атанесян Александр: «Я твердо уверен, что не проиграл». *(Интервью ведет Ася Колодижнер.)* 12
Боссарт А. ...И будут, в общем, правы? 4
Быков Д. Но думал лишь о теле... 6
Вайль Петр. Дядя Ваня, сцены из нью-йоркской жизни 3
Горелов Денис. «В голове моей опилки, не бе-да!» 7
Давыдова Елена, Шпикер Свен. Суд над апельсиновым соком 7
Добротворская Карина. «Все враздробь» 3
Добротворский Сергей. Иванов, не вспомнивший родства 9
Добротворский Сергей. Посадил дед репку 7
Евтеева Ирина: «Я занимаюсь мультипликацией из-за лености характера...» *(Интервью ведет Дмитрий Савельев.)* 9
Еремин А., Сиривля Н. Всероссийский кураж 2
Зверев Алексей. Простая история 7
Зоркая Нея. «Вчера» и «сегодня» Московского кинофестиваля 12
Кагарлицкая Анна. Закон тусовки 6
Маматова Лилия. Традиционалист 3
Мамин Юрий: «За красивого человека Виктора Аристова!» *(Интервью ведет Дмитрий Савельев.)* 7
Матизен В. Кинокритика: попытка структуры 6
Мюра Пьер. Пропавшие взрослые 10
Ориентализм: 8
Бертолуччи Бернардо. Мы — часть чужой культуры. *(Беседу ведет Крис Вагстафф.)*
Киаростами Аббас: «Я предпочитаю консервам свежую рыбу». *(Интервью ведет Фара Найери.)*
Михалкович В. Паломничества в страну Востока
Плахов Андрей. Exotic, erotic, politic
Рейно Беренис. Гон Ли. Блеск и обаяние китайской кинозвезды
Рейно Беренис. Призраки будущего
Саид Эдуард. Ориентализм
Тран Ан Ханг. Неизменность вещей — суть азиатского мировоззрения. *(Беседу ведет и комментирует Элис Кросс.)*
Чжа Цзянин. Чен Кайге и тень революции
Плахова Елена. Это наш советский герб 1
Померанц Г. Пошлость выигрывает войну 5
Рудинштейн, которого достали. *(Интервью ведет Виктор Матизен.)* 12
Савельев Дмитрий. Жить и выживать на Васильевском острове 4
Сараскина Людмила. «Я вернулся в Россию вовремя» 9
Стишова Елена. Некоторые особенности национальных кинофестивалей *(Сочи-95)* 12
Стишова Елена. Образы старого мира 9
Стишова Елена. Поезд дальше не пойдет? *(Берлин-95)* 12
Стишова Елена. Разрыв 1
Сукманов Игорь. Без помарок 1
Титов А. Работа над ошибками 2
Трофименков Михаил. Детство Никиты 4
Трофименков Михаил. Одесская лестница Каннского дворца *(Канн-95)* 12
Трофименков Михаил. Покаяние 2
Фродон Жан-Мишель. Между суперпродукцией и культурным гетто 10
Цыркун Нина. A propos de (Ve)nice *(Венеция-95)* 12

Шемякин Андрей. Прощание с подпольем, или «Синефилы, вперед!» 6
Шемякин Андрей. Русская классика для «новых русских» 9
Шемякин Андрей. Сон во сне 7
Шпагин Александр. И тогда настал час «неоретро» 1

NON STOP

Анашкин Сергей. Большая китайская жизнедробилка 12
Анашкин Сергей. Пленэр для несчастливцев 12
Балынина Н. Готовое к носке 6
Бернар Жан-Жак. Притча о блудном отце 10
Бобкова Алла. В женском ракурсе *(Минск-95)* 12
Буке Стефан. Не отпускай меня 10
Быков Дмитрий. Власть коммунальная 2
Векши Филипп. Сюжет, казалось бы, не новый... 10
Джулай Людмила. Несмотря на обойму известных имен... *(Санкт-Петербург-95)* 12
Добротворская Карина. Счастливые дни 12
Дондурей Д. Группа поддержки *(Роттердам-95)* 12
Донец Людмила. «Киношок» — Второй или Другой *(«Киношок», Анапа-94)* 3
Донец Л. Не подводя итогов *(Локарно-95)* 12
Донец Л. Старик 4
Дрийо Жак. И Годар сотворил «ЖЛГ» 10
Дроздова М. В бою за лексическую честь 12
Дьяков Дмитрий. «Антиэволюция» Анджея Жулавского 6
Елисеев Г. Без шинели 4
Елисеев Г. Игра — раскрытая суть вещей 2
Игнатьева Н. Это наши дети 4
Коленский А. «Кика», которую снял Альмодовар по рецептам Антониони 6
Калгатина Л. Всякое случается *(Оберхаузен-94, -95)* 12
Лаврентьев Сергей. Два мира — два детства 2
Лалан Жан-Марк. Добровольно потерпевшие кораблекрушение 10
Лесов Александр. Распятый на стрелках часов 6
Ликинская И. Плоды смысла на ниве «страстей» 2
Листова Елизавета. Моча в голову 7
Маршева О. Пессимистическая комедия 6
Муратов Сергей. Стирание грани 4
Плахова Елена. Французская женщина в отсутствие великих мужчин 12
Рапопорт Наталия. «Золотая лихорадка», приятная на вкус 7
Расинский Андрей. Смех «Детей райка» 6
Реми Венсан. Как в жизни 10
Роже Жан-Франсуа. Пол ангела 10
Сиривля Н. История болезни 12
Сиривля Н. Комедия цивилизации 7
Сиривля Н. «Не просто, а очень просто» 4
Сиривля Н. Невыносимая легкость бытия *(Бергамо-95)* 12
Сиривля Н. Рижский «Арсенал» 3
Сиривля Н. Слезы капали *(«Хрустальная слеза», Магнитогорск-94)* 3
Сиривля Н. Фестиваль фестивалей в Санкт-Петербурге *(Санкт-Петербург-94)* 3
Сиривля Н. Этот безумный, безумный мир *(Санкт-Петербург-95)* 12
Скрамтаева Ю. Без дистанции 12
Стишова Елена. Как это делается в Выборге *(«Окно в Европу», Выборг-94)* 3
Стишова Елена. Много солнца в холодной воде *(фестиваль «Янтарная пантера», Калининград-94)* 3
Стишова Елена. На востоке Запада *(Карловы Вары-95)* 12
Стросс Фредерик. Жажда чтения 10
Стросс Фредерик. Такова жизнь 10
Тобен Ян. Капкан, сработанный мастером 10
Тримбач Сергей. Деньги давай! Деньги! *(«Крок»-95)* 12
Филиппов Сергей. Слово и серебро 6
Фродон Жан-Мишель. Три маленькие истории Эрика Ромера 10
Хренов Андрей. Возвращенная родина Йонаса Мекаса 12
Хренов Андрей. M & M, или Пирамида Оливера Стоуна 4
Цыркун Н. Вспомни Кэри Гранта 2
Цыркун Нина. Партия вселенной, или Антипрометей 2
Шемякин Андрей. Дом для посторонних 2
Шимадина Марина. «Дорога» сорок лет спустя 6
Шпагин Александр. Прошлое становится сном 7
Эшпай В. Когда же придет настоящий день? 7
Эшпай Валентин. Лягушки из отстойника 12
Эшпай Валентин. Минимально короткие истории 4

АНКЕТА «ИК»

Анкета ветеранов Великой Отечественной войны: Григорий Бакланов, Владимир Баскаков, Александр Борщаговский,Павел Винник, Сергей Вронский, Александр Гальперин, Петр Глебов, Даниил Данин, Валентин Дьяченко, Валентин Ежов, Исай Кузнецов, Михаил Львовский, Сергей Микаэлян, Владислав Микоша, Сергей Медынский, Валентина Никиткина, Игорь Николаев, Юрий Озеров, Борис Павленок, Станислав Ростоцкий, Яков Сегель, Игорь Слабневич, Гурген Тонунц, Георгий Тер-Ованесов, Николай Фигуровский, Семен Фрейлих, Лев Фуриков, Федор Хитрук, Вячеслав Шумский 5
Анкета критиков: Зара Абдуллаева, Лев Аннинский, Любовь Аркус, Юрий Богомолов, Дмитрий Быков, Денис Горелов, Владимир Дмитриев, Сергей Добротворский, Нея Зоркая, Георгий Капралов, Евгений Марголит, Виктор Матизен, Андрей Плахов, Елена Плахова, Кирилл Разлогов, Станислав Рассадин, Ирина Рубанова, Александр Трошин, Валерий Фомин, Мирон Черненко, Андрей Шемякин 6
Анкета режиссеров: Вадим Абдрашитов, Иван Дыховичный, Савва Кулиш, Валерий Лонской, Никита Михалков, Сергей Соловьев, Владимир Хотиненко, Павел Чухрай, Карен Шахназаров 6
Анкета французских кинематографистов: Марсель Мартен, Жак Одиар, Марин Кармиц, Даниель Тоскан дю Плантье, Клер Дени, Клод Миллер, Жан-Жак Анно, Жан-Клод Бриали, Марион Верну, Паскаль Ферран 10

АНТОЛОГИЯ

ЛУИ МАЛЬ 10
Васильев Анатолий — Абдуллаева Зара. Риволи, 12 — Поварская, 20
Маль Луи: «Подобное приключение как раз по мне»
Маль Луи: «Чем дольше я живу, тем меньше доверяю идеям»

КИРА МУРАТОВА 2
Интервью рубрики ведет Павел Сиркес:
Каравайчук Олег. Порядок нот
Карюк Геннадий: «Она научила меня снимать»
Муратова Кира: «Искусство родилось из запретов, стыда и страха»
Попов Сергей: «Кинематограф — это сама ее сущность»

ЭЛЬДАР РЯЗАНОВ 4
Интервью рубрики ведет Павел Сиркес:
Ахеджакова Лия. Кино Рязанова — это миссия
Дубин Борис. Формула успеха
Захаров Марк. Эльдар Рязанов как зеркало новой русской революции
Рейтинг «ИК». О массовых киновкусах и кинопредпочтениях
Рязанов Эльдар. Я все еще, как прежде жил, живу...
Рязанов Эльдар: «Я убежденный беллетрист»

АСПЕКТ

Абдуллаева Зара. Притчи для детей и взрослых 7
Архангельский Александр. Не могу ворчать 6
Донец Людмила. Голос 5
Зона мерцания. Материалы международной конференции «Современное искусство в контекстах:

история, теория, география, общество»: 2
Андреева Екатерина. Живешь только дважды
Бессонова Марина. История искусства XX века — одна или много?
Левашов Владимир. История как машина времени
Митрофанова Алла. Рабочие модели современного творчества
Тамручи Наталья. Зона повышенного риска
Турчин Валерий. Протоавангард
Карахан Л. Играем свадьбу 1
Левашов Владимир. La vie est le cinéma (кино — жизнь) 8
Рыклин Михаил. Русская рулетка 9

ВМЕСТО СЦЕНАРИЯ

Мефр Арман (идея **Бернадет Роллен**). Анна Маньяни, время мессы 7

ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ

Буковски Чарлз. Голливуд ....1—2
Уиндлер Роберт. Возлюбленная. История Мэри Пикфорд 3
Хопкинс Джерри. Элвис 9
Хоулет Джон. Дикий сердцем 7

ДИСКУССИИ

Когда же придет «настоящий критик»? В дискуссии участвуют: **Даниил Дондурей, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Лев Карахан, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун**....6
Лемешева Л. Последний писк 7
Листов Виктор. О «полном крахе» 9
Осипова Наталия, Тимофеевский Александр. Открытое письмо в редакцию «Искусства кино» 12

ДОСЬЕ «ИК» *(рубрику ведет Сергей Кудрявцев)*

Вся «оскаровская» рать ....1, 3—4, 6—7

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

Бернейм Эммануэль. Двое 10
Рубина Дина. Камера наезжает 8
Синьоре Симона. Ностальгия теперь не та ...1—2, 4, 6—7, 12

ИНТЕРВЬЮ «ИК»

Бондарчук Федор, Яковлев Андрей. Фабрика грез. *(Интервью ведет Елизавета Листова.)* 1
Главное — играть свою роль. На вопросы «ИК» отвечают **Жиль Жакоб** (директор Каннского кинофестиваля), **Джилло Понтекорво** (директор Венецианского кинофестиваля), **Мориц де Хадельн** (директор Берлинского кинофестиваля) 12
Зверева Мария — Дондурей Даниил. Демократизм кастовости 12
Клейман Н.: «Это всего лишь игра...» 12
Климов Элем. Преодоление. *(Интервью ведет Л.Донец.)* 5
Ковалов Олег. Трагедия бесстилья. *(Интервью ведет Анжелика Артюх.)* 6
Машков Владимир. Самое невыносимое — бездействие. *(Интервью ведет Лариса Малюкова.)* 7
Парфенов Леонид: «Новые русские» — система ценностей или система цен?» *(Интервью ведет Андрей Титов.)* 1
Пилия Владимир: «Я бы пожелал творческим людям — голода». *(Интервью и комментарий В.Дубицкой.)* 1
Розов Виктор: «Я не хочу издеваться над своей жизнью...» *(Интервью ведет Дая Смирнова.)* 5
Синдо Канэто: «Я вижу человека как часть природы». *(Беседу ведет Георгий Капралов.)* 12
Сокуров Александр: «...Мгновение, когда на твоих глазах чья-то жизнь тает в воздухе». *(Интервью ведет Дмитрий Савельев.)* 5
Сухиненко Дмитрий: «Плачут не по культуре, плачут по себе». *(Беседу ведет Виктор Матизен.)* 1
Тодоровский Петр, Тодоровский Валерий. Не только о войне. *(Интервью ведет Ася Колодижнер.)* 5

ИСТОРИЯ ФИЛЬМА

«Веселые ребята» 2
Сааков Юрий. «Сеча в коммунальной квартире»
«Сорок первый» 9
Кантор Д. «Случайная история. Исторический случай...»

КИНО КАК БИЗНЕС

Алеников Владимир. Уроки Голливуда 4
Анатоль Доман — последний из могикан. *(Интервью и комментарий Кирилла Разлогова.)* 4
Бабахина Елизавета: «Поначалу было страшно...» *(Интервью ведет Наталия Лукиных.)* 4
Дондурей Даниил. В сторону продюсерской модели ...4
Досталь В. Не купит ли кто для проката в России?.. 4
Дукельская Елена. Продюсер — это поле притяжения. *(Интервью ведет С.Тримбач.)* 4
Квартет. Фильмография продюсерских работ **Арнона Милчана, Джоэла Силвера, Марио Кассара, Эндрю Вайны,** подготовленная **Сергеем Фиксом** 4
Олбрехт Джейн К. Российские пираты — не Робин Гуды. *(Беседу ведет Сергей Фикс.)* 4
Рейтинг «ИК». (Продюсеры) 4
Роднянский Александр: «Это классно — делать кино, которое тебе нравится». *(Интервью ведет Анна Кагарлицкая.)* 4
Романенко Юрий: «Поживем — увидим». *(Интервью ведет Л.Малюкова.)* 4
Рымжанов Ораз. Продюсер — это тот, кто готов всю ответственность взять на себя. *(Интервью ведет Г.Абикеева.)* 4
Сареди Криста: «Верить в утопии, отказавшись от иллюзий» 4
Смагулов Максим. Мы идем путем проб, ошибок, потерь, побед... *(Интервью ведет Г.Абикеева.)* 4
Татарский Александр, Прохоров Анатолий. Сизифов труд. *(Интервью ведет Ася Колодижнер.)* 4
Томас Джереми: «Хочу соперничать с Голливудом». *(Интервью и комментарий Ричарда Моу.)* 4
Ходсон Пьер. Хныканье по французскому кино 10
Тоскан дю Плантье Даниель. Ответ Пьеру Ходсону 10
Цыркун Нина. America the B-eautiful 4
Чувство реальности и дефицит реализма. Фрагменты сборника **Энгуса Финни,** составленного по материалам симпозиумов Европейской киноакадемии (1990—1993) 4
Шабо Андре. FIAPF — отряд быстрого реагирования... 4

КИНОКАЛЕНДАРЬ

XV век — 28 декабря **1895** года 1
1896—1910 2
1911—1919 3
1920—1929 4
1930—1939 5
1940—1949 6
1950—1959 7
1960—1969 8
1970—1979 9
1980—1995 12
Американские моралисты 4
Вендерс Вим. Расстаться с иллюзией самоочевидности. *(Интервью ведет Джейн Доусон.)* 9
Ветрова Т. Глаубер Роша. Бог и дьявол бразильского кино 8
Годро Андре. Театральность, нарративность и «трюковость» 2
История фильма как человеческая комедия 6
На наших киноэкранах «Александр Невский» 5
Пазолини Пьер Паоло: «Я склонен мифологизировать все на свете». *(Интервью ведет Джон Крейтон.)* 8
Рязанова О. «Слово» Дрейера 7
Туровская М. Джинджер и другие 12
Шварц Марк. Начало. Бродячий экран 1

КОЛЛЕКЦИЯ «ИК»

Бабурина Н. «В тяжкий час...» 5
Бабурина Н. Верность фильму 7

Бабурина Н. Возрождение 6
Бабурина Н. Звездный час киноплаката 2
Бабурина Н. Киноплакат 1
Бабурина Н. Образы современников 4
Бабурина Н. Ребусы метафорического языка 9
Бабурина Н. Только ли реклама? 8
Бабурина Н. Энтузиасты и новаторы 3

ЛАБОРАТОРИЯ

Васильев Анатолий. Дневник (парижского) режиссера ...10
Гантман Юрий — Стораро Витторио. Свет и цвет 8

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Бурлюк Давид. Кино как бесстрашность 7
Из истории одного выступления. (Стенограмма выступления **М.И.Ромма** на конференции «Традиции и новаторство» и документы из бывшего архива ЦК КПСС.) 9
Кейжель Леонар. О, двусмысленность, как сильна твоя власть 10
Козинцев Григорий. Из писем кинематографистам 7
Корда Майкл. Английская авантюра Александа Корды ...4
Легенда Арлетти: 10
Жан-Клод Бриали, Жан-Пьер Лавуанья — Арлетти
Марсель Карне — Арлетти
Фильмография Арлетти
Памяти Сергея Параджанова: 8
Вагаршян Лаэрт. «Фамилия моя Параджанов»
Кунцев Гарри. Жил-был Параджанов
Саркисян Светлана. Цветной слух
Рунин Б. Мое окружение 5
Феллини и продюсеры 4
Ханютин Ю. Народные прокатные 6
Ханютин Ю. Трудные судьбы 6

НЕОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

Зоркая Н. Шарль Патэ и его империя 4
Кислова Наталия. Час Старка во французском дизайне 10
Климонтович Николай. Большой свет был мал, малый свет стал велик 1
Плахов Андрей. В защиту «хамства» 6

ПЕРСОНАЛИИ

ПЕДРО АЛЬМОДОВАР 2
Альмодовар Педро. От «Б» до «Я»
Трофименков Михаил. «Кика» или «Андреа»?
БЕРНАР-МАРИ КОЛЬТЕС 10
Исаев Сергей. Кольтес. Западнее уже восток
Казарес Мария. О Кольтесе
Кольтес Бернар-Мари. Ангар на Западе
Кольтес Бернар-Мари. Западная пристань
ДЕРЕК МАЛКОЛЬМ 6
Малкольм Дерек. Грубый монтаж
Малкольм Дерек. Дешевый триллер
Плахов Андрей. Критик, не боящийся быть убитым
АЛЕКСАНДР ТИМОФЕЕВСКИЙ 1
Москвина Т.В. А.А.Тимофеевский и русская жизнь 1970—1990-х годов
Тимофеевский Александр. «Новые русские» разрушают то, что еще не разрушено
СЕРГЕЙ ШОЛОХОВ 1
Рамазашвили Георгий. Что ни «Дом», то Содом

ПОВТОРНЫЙ КИНОСЕАНС

«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ» 5
Иенсен Т. Четыре дня без войны
«ДВАДЦАТЬ ДНЕЙ БЕЗ ВОЙНЫ» 5
Шепотинник Петр. Сон о вороне
«ИВАНОВО ДЕТСТВО» 5
Сиривля Н. Детская травма
«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ» 5
Зоркая Нея. Полет сквозь время
«МИР ВХОДЯЩЕМУ» 5
Трояновский В. Благая весть природы
«СВЕТ ДАЛЕКОЙ ЗВЕЗДЫ» 2
Добер Татьяна, Алексеев Александр. Шаг в свет
«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА» 5
Трояновский В. Это — мы
«ТУЧИ НАД БОРСКОМ» 9
Трояновский В. Одна

ПОРТРЕТ СТИЛЯ

Плахов Андрей. Реинкарнация маленького Будды и Большого стиля 3

ПОРТРЕТЫ

ВИКТОР АСТАФЬЕВ 5
Курбатов Валентин. Последняя победа
МАРК БЕРНЕС 5
Крымова Н. «Куда ж теперь идти солдату?..»
КЕННЕТ БРАНАХ 3
Лайт Элисон. Как важно быть посредственным
ВИКТОР ДЕМИН 6
Демин Виктор. Мой первый министр
Демин Виктор. Розовая чайка
Дмитриев Владимир. Три толстяка
Клейман Наум. Финал еще открыт...
АКИ КАУРИСМЯКИ 8
Плахова Елена. Белые ночи Аки Каурисмяки
АЛЛА НАЗИМОВА 3
Хренов Андрей. Русская американка
ГРИГОРИЙ ЧУХРАЙ 5
Зоркий Андрей. Три цвета времени
ИЗАБЕЛЬ ЮППЕР 10
Современники:
Изабель Юппер — Натали Саррот
Изабель Юппер — Клод Шаброль — Эммануэль Бернейм
Изабель Юппер — Педро Альмодовар
Изабель Юппер — Брайан Де Пальма
Изабель Юппер — Жан Бодрийар
ЕВГЕНИЙ ЮФИТ 8
Артюх Анжелика. Воля

ПРЕСС-БЮРО «ИК»

Финни Энгус. Падающие звезды 7

PRO И CONTRA

Арабов Юрий. Осторожно, двери закрываются 2
Глюксманн Андре: «У каждого свое представление о рае, но все одинаково понимают ад». *(Интервью ведет А.Бангерский.)* 10
Андре Лурсон. Последний интеллигент 10
Левинсон Алексей. Чего старые интеллигенты не дали «New Russians» 1
Михалков Никита: «Хочу быть Обломовым, а приходится жить, как Штольц». *(Беседу ведет Петр Вайль.)* 9
Плахов Андрей. Смена фестивальных вех 12
Рассадин Ст. Похвальное слово нормальности, или Русский интеллигент 3
Седакова Ольга. Западная идея во вчерашней и сегодняшней русской культуре 9
Файбисович Семен. «Новые русские» — снаружи и изнутри 1
Царев Вадим. Евразийство, или Скифилософия растерянности 9
Царев Вадим. Новые узкие 1
Царев Вадим Ю. Ритуальный цветочек 3
Шум смерти не помеха. В дискуссии участвуют: Даниил Дондурей, Нина Зархи, Лев Карахан, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Петр Шепотинник 4

РЕЙТИНГ «ИК»

В сторону продюсерской модели 4
Дондурей Даниил. Кинематографисты о «новых русских» 1
О массовых киновкусах и массовых кинопредпочтениях 4

СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ

Незаконченное дело о незаконченном фильме 4
«Считаю своим долгом донести». Публикация секретных документов из архива ЦК КПСС 6

СЦЕНАРИЙ

Коновальчук Михаил, Сельянов Сергей. Странник (Иисусова молитва) 9
Соловьев Сергей. Иван Тургенев. Метафизика любви 3

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ

Гайдай Евгения. Соучастник 1
Давыдова Елена, Шпикер Свен. Теория триумфа, или Двадцать лет спустя 6
Казакова Светлана, Казаков Сергей. «Их Императорских Величеств синематограф» 3
Левин Е. «Хрупкий космос», или Евангелие от Андрея ...9
Марголит Е. «Будем считать, что такого фильма никогда не было» 7
Скрамтаева Юлия. Постсоветское мышление и авангард 9
Тарханова Катерина. Восстание стариков 6
Ханжонкова Вера. Он работал не для себя 1
Янгиров Рашит. Начало «царской» хроники 3
Янгиров Рашит. Одиссея рыжего «арапа», или Опыт жизнеописания Александра Дранкова 1

ФЕСТИВАЛИ

Анапа-94. «Киношок» 3
Донец Людмила. «Киношок» — Второй или Другой
Бергамо-95 12
Сиривля Н. Невыносимая легкость бытия
Берлин-95 12
Стишова Елена. Поезд дальше не пойдет?
Венеция-94 3
Цыркун Нина. Поцелуй Орсона Уэллса
Венеция-95 12
Цыркун Нина. A propos de (Ve)nice
Выборг-94. «Окно в Европу» 3
Стишова Елена. Как это делается в Выборге
Екатеринбург-94. Открытый фестиваль неигрового кино «Россия» 3
Быть или не быть? В дискуссии участвуют: Валерий Балаян, Алексей Габрилович, Борис Головня, Игорь Григорьев, Генрих Иваницкий, Михаил Камионский, Сергей Князев, Владилен Кузин, Клим Лаврентьев, Лев Рошаль, Валерий Савчук, Софья Сваровская, Тенгиз Семенов, Владимир Суворов, Виталий Трояновский, Тамара Туренок, Геннадий Шеваров
Донец Л. Артур Пелешян и другие
Калининград-94. «Янтарная пантера» 3
Стишова Елена. Много солнца в холодной воде
Канн-95 12
Трофименков Михаил. Одесская лестница Каннского дворца
Карловы Вары-95 12
Елена Стишова. На востоке Запада
«Крок»-95. Международный фестиваль анимационных фильмов 12
Тримбач Сергей. Деньги давай! Деньги!
Локарно-95 12
Донец Л. Не подводя итогов
Магнитогорск-94. «Хрустальная слеза» 3
Сиривля Н. Слезы капали
Мангейм-94 9
Стишова Елена. Мангейм-94 выбирает «кино страстей»
Минск-95. Международный фестиваль женского кино 12
Бобкова Алла. В женском ракурсе
Москва-95 12
Атанесян Александр: «Я твердо уверен, что не проиграл»
Зоркая Нея. «Вчера» и «сегодня» Московского кинофестиваля
Non stop
Non stop-2
Оберхаузен-94, -95 12
Л.Калгатина. Всякое случается
Рига-94. «Арсенал» 3
Сиривля Н. Рижский «Арсенал»
Роттердам-95 12
Дондурей Д. Группа поддержки
Санкт-Петербург-94. Фестиваль фестивалей 3
Сиривля Н. Фестиваль фестивалей в Санкт-Петербурге
Санкт-Петербург-95. Международный фестиваль короткометражных фильмов 12
Джулай Людмила. Несмотря на обойму известных имен...
Санкт-Петербург-95. Фестиваль фестивалей 12
Сиривля Н. Этот безумный, безумный мир
Сочи-95. «Кинотавр» 12
Рудинштейн, которого достали
Стишова Елена. Некоторые особенности национальных кинофестивалей
Суздаль-95. Кинофорум 8
Абдуллаева Зара, Зархи Нина, Сиривля Наталья. Кинофорум-2
«Новое поколение в поисках кинематографического манифеста: **Алексей Балабанов, Денис Евстигнеев, Геннадий Каюмов, Сергей Ливнев, Юрий Мамин**
Ялта-94. Международный фестиваль рекламных фильмов «Кипарис» 1
Дубицкая Виктория. Кто в кипарисах?
Плахов Андрей. Близкие контакты с инопланетянами — первой степени и без пафоса
Свой путь? На вопросы «ИК» отвечают участники фестиваля: Т.Баркалая, Р.Газенко, В.Гельман, В.Гордов, С.Златогорская, А.Иванов, М. Мукасей, А.Пронин, А.Ромашин, Н.Смирнова, О.Феофанов

ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ

«ЛОВУШКА» («FRAMEUP») 8
Джост Джон. Ловушка
Джост Джон: «Я старый анархист». *(Беседу ведет Нина Цыркун.)*
Шепотинник Петр. Другой

ШТУДИИ

Барт Ролан. Мифологии 12
Рыклин М. История и «мораль знаков» 12
Бланшо Морис. Язык будней 10
Джеймисон Фредрик. Историзм в «Сиянии» 7
Яннарас Христос. Границы истины 2

ЭКСПЕРТИЗА «ИК»

Кьезе Джульетто: «Рынок не превратит Россию в Америку» 1
Фарадей Джордж. Несостоявшийся новый класс, или Капиталисты от культуры 1
Хольм Керстин: «Новые русские»: как они живут, что они любят 1

100 ЛЕТ КИНО. СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВЫПУСК 11

Плахов Андрей, Шепотинник Петр. Уходящая натура, или Большое ограбление поезда

ОБЩИЙ ПЛАН:

Богомолов Юрий. Краткий конспект длинной истории советского кино. 20—70-е годы
Михалкович Валентин. Поезд и призраки
Плахов Андрей. Начало конца века
Прохоров Анатолий. Век второй. От cinema к screenema
Разлогов Кирилл. Киноклассика или киномодерн?

ОБРАТНАЯ ТОЧКА:

Великолепная десятка. Лучшие фильмы в истории кино называют зарубежные критики **Хосе Карлос Авеллар, Филипп Ж. Маарек, Дэвид Робинсон, Мишель Симан, Эндрю Хортон, Клаус Эдер, Петер В. Янсен**

Декабрьские тезисы *(к 100-летию кино).* На вопросы анкеты «ИК» отвечают **Юрий Арабов, Иван Дыховичный, Элем Климов, Олег Ковалов, Александр Митта, Кира Муратова, Елена Саканян, Александр Сокуров, Александр Хван**
Занусси Кшиштоф. Мои 100 лет

РАКУРС:

Добротворский Сергей. Поезд «Желание»
Дроздова Марина. Двойная экспозиция
Зоркая Нея. Советский кинотеатр, или Что там было на самом деле в прошлые годы
Плахова Елена. Десятые музы
Цыркун Нина. Кино исчезает

КРУПНЫЙ ПЛАН:

Голдовская Марина. Старики
Панфилов Глеб — Тарковский Андрей. Итальянский диалог

ВЕХИ:

Анекдоты
Вехи. Анкета «ИК»
Кац Эфраим. Киноэнциклопедия (извлечения)
Кино от Гиннесса. Извлечения из «Новой книги рекордов Гиннесса по кино» Пэтрика Робертсона
Киноэлита о киноэлите (социологический опрос)
Кудрявцев Сергей. Несколько слов от имени крота
Список Кудрявцева: Московский кинофестиваль, кинофестиваль в Венеции, Всесоюзные кинофестивали, Берлинский кинофестиваль, кинофестиваль в Локарно, Каннский кинофестиваль

ФИЛЬМЫ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИСКУССТВЕ КИНО» В 1995 ГОДУ

(названия зарубежных фильмов в некоторых случаях приводятся на английском языке, а не в оригинальном варианте)

«Аккаттоне» («Accattone!») *(Пьер Паоло Пазолини — Джон Крейтон)* 8
«Ангелы и насекомые» («Angels and Insects») *(Михаил Трофименков)* 12
«Англичанин, который поднялся на холм, а спустился с горы» («The Englishman Who Went Up a Hill but Came Down a Mountain») *(М.Дроздова* 12
Нея Зоркая) 12
«Андерграунд» («Underground») *(Михаил Трофименков)* 12
«Антонио дас Мортес» («Antonio das Mortes») (Т.Ветрова) 8
«Аппартамент 16» («Suite 16») *(Елена Стишова)* 12
«Ариэль» («Ariel») *(Елена Плахова)* 8
«Армагеддон» *(Л.Донец)* 3
«Арут» («Двадцать дней») *(Е.Марголит)* 7
«Астенический синдром» *(«Антология»)* 2
«Багровый прилив» («Crimson Tide») *(Нина Цыркун)* ...12
«Баллада о солдате» *(Андрей Зоркий* 5
Т.Иенсен) 5
«Барышня-крестьянка» (*Нея Зоркая* 12
Андрей Шемякин) 9
«Безумие короля Георга» («The Madness of King George») *(Михаил Трофименков)* 12
«Белле ван Зайлен» («Belle van Zuylen») *(Елена Стишова)* 9
«Белый дьявол» («Le diable blanc») *(Нея Зоркая)* 12
«Берегись автомобиля» *(«Антология»)* 4
«Битва на рельсах» («Bataille du rail») *(Валентин Михалкович)* 11
«Бог и дьявол на земле Солнца» («Deus e o diabo na terra de sol») *(Т.Ветрова)* 8
«Большая усталость» («Grosse fatigue») *(Марина Дроздова)* 11
«Большие крылья» *(Е.Марголит)* 7
«Большое ограбление поезда» («The Great Train Robbery») *(Валентин Михалкович)* 11
«Большой парад» («The Big Parade») *(Цзянин Чжа)* 8
«Братья» *(Л.Донец)* 3
«Брачное ложе» (**«Супружеское ложе»**, «Patul conjugal») *(Н.Сиривля)* 12
«Буря» («Barravento») *(Т.Ветрова)* 8
«В постели с сурком» («Groundhog Day») *(В.Эшпай)* 7
«Валенсийский романс» («Romance de Valentia») *(Елена Стишова)* 9
«Ваня с 42-й улицы» («Vanya 42-e rue») *(Петр Вайль* 3
Анатолий Васильев — Зара Абдуллаева 10
Луи Маль — Пьер Мюра) 10
«Ваши глаза» *(Е.Марголит)* 7
«Верх, низ, хрупко» (**«Не кантовать»**, «Haut Bas Fragile») *(Марина Дроздова* 11
Нея Зоркая 12
Жан-Марк Лаланн) 10
«Веселые ребята» *(Юрий Сааков)* 2
«Ветер с Востока» («Vent d'Est») *(Г.Померанц)* 5
«Вечерний звон» *(Л.Донец)* 3
«Взгляд Улисса» (**«Взгляд Одиссея»**, «To vlemma tou Odyssea») *(Михаил Трофименков)* 12
«Вива, Кастро!» *(А.Титов)* 2
«Витька Шушера и автомобиль» *(Н.Игнатьева)* 4
«Власть, превращенная в пепел» («Une Ambition reduite en cendres») *(Людмила Джулай)* 12
«Возвращение к истокам» («Guitu») *(Елена Стишова)* ...12
«Возраст земли» («A idade da terra») *(Т.Ветрова)* 8
«Вокзал для двоих» *(«Антология»)* 4
«Волк» («The Wolf») *(Нина Цыркун)* 3
«Воля» *(Анжелика Артюх)* 8
«Воспоминания о путешествии в Литву» («Reminiscences of a Journey to Lithuania») *(Андрей Хренов)* 12
«Время» («Waati») *(Михаил Трофименков)* 12
«Время печали еще не пришло» *(Сергей Добротворский* 9
Елена Стишова) 12
«Все будет хорошо» *(Елена Стишова)* 12
«Всякое случается» («Anything Can Happen») *(Л.Калгатина)* 12
«Вуковар, до востребования» («Vukovar. Post Restante») *(Елена Стишова)* 12
«Выйди, бледная луна» *(Людмила Джулай* 12
Л. Донец) 3
«Гагарин» *(Г.Елисеев* 4
Сергей Тримбач) 12
«Гадес» («Hades») *(Елена Стишова)* 12
«Гамлет идет в бизнес» («Hamlet Liikemaailmassa») *(Елена Плахова)* 8
«Гараж» *(«Антология»)* 4
«Гвоздь в сапоге» *(Е.Марголит)* 7
«Где дом моего друга?» («Khaneh-ye doust kojast?») *(Аббас Киаростами — Фара Найери)* 8
«Генерал» *(Л.Аннинский)* 5
«Генрих V» («Henry V») *(Элисон Лайт)* 3
«Голубое покрывало» («Rusariye abi») *(Л.Донец)* 12
«Город пропавших детей» («La Cité des enfants perdus») *(Пьер Мюра)* 10
«Государственный чиновник» *(Е.Марголит)* 7
«Готовое к носке» (**«Готовое платье»**, «Pret-a-porter»/ «Ready to Wear») *(Н.Балынина* 6
Марина Дроздова) 11
«Граница» *(Е.Марголит)* 7
«Грезы льда» («Sueños de Hielo») *(Елена Стишова)* 9
«Гусарская баллада» *(«Антология»)* 4
«Двадцать дней без войны» *(Петр Шепотинник)* 5
«Дважды мертвый» («Dead Again») *(Элисон Лайт)* 3
«Двуногие» *(Е.Марголит)* 7
«Девушка со спичечной фабрики» («Tulitikkutehtaan tytto») *(Елена Плахова)* 8
«Дело доблести» *(Е.Марголит)* 7
«День рождения Юлии» *(Сергей Тримбач)* 12
«Десперадо» («Desperado») *(Михаил Трофименков)* 12
«Дети райка» («Les enfants du paradis») *(Андрей Расинский)* 6
«Дети своего возраста» («Tous les garçons et les filles de leur âge») *(Д.Дондурей)* 12
«Детишки» («Kids») *(Михаил Трофименков)* 12
«Детские убийства» («Child Murders») *(Н.Сиривля)* 12
«Джефферсон в Париже» («Jefferson in Paris») *(Михаил Трофименков)* 12
«Джорджия» («Georgia») *(Михаил Трофименков)* 12
«Дневник молодого отравителя» («The Young Poisoner's Handbook») *(Л.Донец)* 12
«До рассвета» («Before Sunrise») *(Елена Стишова)* 12
«До свидания» («Tot ziens») *(Л.Донец)* 12
«Дожди в океане» *(Юрий Мамин — Дмитрий Савельев* 7
Андрей Шемякин) 7

«Долгие проводы» *(«Антология»)* 2
«Дом с рыцарями» *(Дмитрий Быков* 2
Л.Донец) 3
«Домашнее задание» («Mashg-e shab», «Homework»)
(Аббас Киаростами — Фара Найери) 8
«Дорога» («La strada») *(Марина Шимадина)* 6
«Дорога в рай» *(Елена Стишова* 1
Александр Шпагин) 1
«Дорога на Вэлвилл» («The Road to Wellvill»)
(Н.Сиривля) 7
«Дорогая Елена Сергеевна» *(«Антология»)* 4
«Дороги Катманду» («Les chemins de Katmandou»)
(В.Михалкович) 8
«Другая сторона» *(Г.Елисеев)* 4
«Друзья Питера» («Peter's Friends») *(Элисон Лайт)* 3
«Дураков нет» («Nobody's Fool») *(Елена Стишова)* 12
«Духовные голоса» *(Л.Калгатина)* 12
«Дым» («Smoke») *(Елена Стишова)* 12
«Евангелие от Матфея» («Il vangelo secondo Matteo»)
(Пьер Паоло Пазолини — Джон Крейтон) 8
«Евграф» *(Л.Донец* 3
Сергей Муратов) 4
«Езда» («Jízda») *(Елена Стишова)* 12
«Е.Т.» *(Марина Дроздова)* 7
«Жажда золота» («Le soif d'or») *(Наталия Рапопорт)* 7
«Желтая земля» («Yellow Earth») *(Цзянин Чжа)* 8
«Женщины с озера Благоухающих душ» («Xian hunnü»)
(Н.Клейман) 12
«Жестокий романс» *(«Антология»)* 4
«Жизнь богемы» («La vie de bohème») *(Елена Плахова)* 8
«Жизнь и больше ничего» («Va zendegi edameh dârad»)
(Аббас Киаростами — Фара Найери) 8
«Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» («Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina») *(О.Маршева* 6
Нина Цыркун) 3
«Жизнь на струне» («Bian Zou Bian Chang», «The Life on a String») *(Беренис Рейно* 8
Цзянин Чжа) 8
«ЖЛГ/ЖЛГ» («JLG/JLG») *(Жак Дрийо)* 10
«За пределами Рангуна» («Beyond Rangoon») *(Михаил Трофименков)* 12
«Забудь меня» («Oublie-moi») *(Стефан Буке)* 10
«Забытая мелодия для флейты» *(«Антология»)* 4
«Зажги красный фонарь» («Dahong Denglong Gaogao Gua», «Raise the Red Lantern») *(Н.Клейман* 12
Цзянин Чжа) 8
«Закон жизни» *(Е.Марголит)* 7
«Запах зеленой папайи» («Mùi Du Du Xanh», «L'Odeur de la papaye verte») *(Тран Ан Ханг — Элис Кросс)* 8
«Затмение» («Eclipse») *(Елена Стишова)* 12
«Звонок из России» *(Л.Донец)* 3
«Зеленинский погост» *(Елена Стишова)* 9
«Земля в трансе» («Terra em transe») *(Т.Ветрова)* 8
«Земля и свобода» («Land and Freedom») *(Михаил Трофименков)* 12
«Зеркало Венеры» *(Алла Бобкова)* 12
«Зигфелд Фоллиз» («Ziegfeld Follies») *(Н.Сиривля)* 12
«Златоуст из Потеряевки» *(Людмила Джулай)* 12
«Зона Любэ» *(Наталья Сиривля)* 8
«Иваново детство» *(Н.Сиривля)* 5
«Империя солнца» («Empire of the Sun»)
(В.Михалкович) 8
«Индеец в Париже» («Un indien dans la ville»)
(Елизавета Листова) 7
«Индокитай» («Indochine») *(В.Михалкович)* 8
«Институт Беньямента, или Этот сон люди называют человеческой жизнью» («The Institute Benjamenta or This Dream People call Human Life») *(Л.Донец)* 12
«История Кю Цзю» («The Story of Qiu Ju»)
(Цзянин Чжа) 8
«История одного поросенка» *(Сергей Тримбач)* 12
«История Тюрина, художника и жертвы»
(Людмила Джулай) 12
«Ирония судьбы, или С легким паром»
(«Антология») 4
«Канадский бекон» («Canadian Bacon»)
(Михаил Трофименков) 12
«Кара-Бугаз» *(Е.Марголит)* 7
«Карнавальная ночь» *(«Антология»)* 4
«Кика» («Kika») *(А.Коленский* 6
Михаил Трофименков) 2
«Китаянка» («La Chinoise») *(В.Михалкович)* 8
«Когда спускается ночь» («When Night Is Falling»)
(Елена Стишова) 12
«Коза-дереза» *(Сергей Тримбач)* 12
«Колесо» («La Roue») *(Валентин Михалкович)* 11
«Колесо» («Решение», «Rah-e hal») *(Л.Донец)* 12
«Колечко золотое, букет из алых роз...»
(Карина Добротворская) 3
«Коммунальная история» *(Г.Елисеев)* 4
«Конец. Жизнь» *(Л.Донец)* 3
«Конец эры» («End of an Era») *(Елена Стишова)* 12
«Контрабандисты» *(Е.Марголит)* 7
«Королева бандитов» («Bandit Queen»)
(Елена Стишова) 9
«Королевство» («Царство», «Riget», «The Kingdom»)
(Д.Дондурей 12
Елена Стишова) 12
«Король детей» («King of the Children») *(Цзянин Чжа)* 8
«Короткие встречи» *(«Антология»)* 2
«Короткие истории» («Short Cuts») *(Валентин Эшпай)* ...4
«Кош ба кош» *(Н.Сиривля)* 3
«Красный гаолян» («Red Sorghum») *(Андрей Плахов* 8
Цзянин Чжа) 8
«Кукла» *(Сергей Тримбач)* 12
«Кэррингтон» («Carrington») *(Михаил Трофименков)* 12
«Лев с седой бородой» *(Сергей Тримбач)* 12
«Легенда о Франкейнштейне» («Франкенштейн Мэри Шелли», «Mary Shelley's Frankenstein»)
(Элисон Лайт 3
Нина Цыркун) 2
«Ленинградские ковбои встречают Моисея» («Leningrad Cowboys Meet Moses») *(Елена Плахова)* 8
«Ленинградские ковбои открывают Америку»
(«Leningrad Cowboys Go America») *(Елена Плахова)* ...8
«Леон» («Léon») *(Михаил Трофименков)* 4
«Лето любви» («Lato miloscі») *(Елена Стишова)* 12
«Летят журавли» *(Нея Зоркая)* 5
«Ли Лианин, евнух императора» *(Беренис Рейно)* 8
«Лимита» *(Игорь Сукманов* 1
Сергей Филиппов) 6
«Лиссабонская история» («Lisbon Story»)
(Михаил Трофименков) 12
«Лошадь, скрипка и немножко нервно»
(А.Артюх 9
Ирина Евтеева — Дмитрий Савельев) 9
«Лунные псы» *(Зара Абдуллаева, Нина Зархи, Наталья Сиривля)* 8
«Любовник» («The Lover») *(В.Михалкович)* 8
«Любовь» *(Н.Сиривля)* 3
«Люди без рук» *(Е.Марголит)* 7
«Маленькая Одесса» («Little Odessa») *(Нина Цыркун)* 3
«Маленький Будда» («Little Buddha»)
(Бернардо Бертолуччи — Крис Вагстафф) 8
«Мания» («The Addiction») *(Елена Стишова)* 12
«Марш живых» *(Людмила Джулай)* 12
«Мать Дао — черепаха» («Moeder Dao de Schildpadgelykende) *(Людмила Джулай)* 12
«Мачеха Саманишвили» [реж. К.Марджанов]
(Е.Марголит) 7
«Мелкие сделки с мертвецами» («Petits arrangements avec les morts») *(Фредерик Стросс)* 10
«Мелкий бес» *(Андрей Шемякин)* 9
«Мертвец» («Dead Man») *(Михаил Трофименков)* 12
«Миссис Паркер и порочный круг» («Mrs Parker and the Vicious Circle») *(Михаил Трофименков)* 12
«Мир входящему» *(В.Трояновский)* 5
«Мираж» *(Л.Донец)* 3
«Мишень» («Target») *(Л.Донец)* 12
«Мне ничего не нужно, я здесь» («Ich suche nichts, ich bin hier») *(Л.Калгатина)* 12
«Много шума из ничего» («Much Ado About Nothing»)
(Элисон Лайт) 7
«Мраморная задница» («Dupe od mramora»)
(Нея Зоркая) 12
«Музыка в стиле «рай» («Raï») *(Л.Донец)* 12
«Музыка для декабря» *(«Премьера «ИК»)* 8
«Мусульманин» *(«Премьера «ИК»* 9
Елена Стишова) 12

«Мясо» («Mięso») *(Л.Калгатина)* 12
«Мясорубка» *(Е.Марголит)* 7
«На Берлин!» *(Людмила Джулай)* 12
«На смерть поэта» *(Л.Донец)* 3
«На тебя уповаю» *(Н.Сиривля)* 3
«Над темной водой» *(Елена Стишова)* 1
«Нам не нужна ваша жизнь» *(Л.Донец)* 3
«Настасья» («Nastasja») *(Н.Сиривля)* 12
«Не забудь, что ты умрешь» («N'oublie pas que tu vas mourir») *(Михаил Трофименков)* 12
«Не по дороге» *(Е.Марголит)* 7
«Небеса обетованные» *(«Антология»)* 4
«Незабудки» *(Лилия Маматова)* 3
«Нездешнее» («Out of the Present») *(Л.Донец)* 12
«Неизвестный в доме» («Inconnu dans la maison») *(Андрей Шемякин)* 2
«Ненависть» («La Haine») *(«Премьера «ИК»)* 10
«Несколько хороших парней» («A Few Good Men») *(Сергей Лаврентьев)* 2
«Неспящие в Сиеттле» («Sleepless in Seattle») *(Н.Цыркун)* 2
«Неудачная поездка» («Höhenangst») *(Елена Стишова)* ...9
«Нет, друг!» *(Л.Калгатина)* 12
«Нет таких крепостей» *(Е.Марголит)* 7
«Никита Иванович и социализм» *(Е.Марголит)* 7
«О бедном гусаре замолвите слово» *(«Антология»)* 4
«Обед с господином Грызли» *(Г.Елисеев)* 4
«Обезьянки, вперед!» *(Г.Елисеев)* 4
«Обещание» («Das Versprechen») *(Елена Стишова)* 12
«Образ неувядаемого времени, или «Не хочешь — не езди» *(Л.Донец)* 3
«Обращенный» («Zawrócony») *(Нея Зоркая* 12
Елена Стишова) 12
«Обычные подозреваемые» («The Usual Suspects») *(Михаил Трофименков)* 12
«Один день» *(Л.Донец)* 3
«Око за око, газ за газ» *(Е.Марголит)* 7
«Орландо» («Orlando») *(Энгус Финни)* 4
«Особенности национальной охоты» *(Нея Зоркая* 12
«Премьера «ИК» 12
Елена Стишова) 12
«Остановка» *(Л.Донец)* 3
«Отверженные» («Les misérables») *(Фредерик Стросс)* 10
«Отрезанные головы» («Cabezas cortadas») *(Т.Ветрова)* 8
«Пантера» («Panther») *(Л.Донец)* 12
«Папа, умер Дед Мороз» *(Анжелика Артюх)* 8
«Парижские встречи» («Les Rendez-vous de Paris») *(Жан-Мишель Фродон)* 10
«Парни побоку» («Boys on the Side») *(Нея Зоркая)* 12
«Певица Жозефина и мышиный народ» *(Л.Лемешева)* 7
«Пекинские ублюдки» *(Андрей Плахов)* 8
«Первая любовь» *(Андрей Шемякин)* 9
«Перед дождем» («Před deštěm», «Before the Rain») *(Н.Сиривля* 12
Елена Стишова 12
Нина Цыркун) 3
«Перемена участи» *(«Антология»)* 2
«Письма в прошлую жизнь» *(Нина Зархи)* 8
«Племянник кукушки» *(Г.Елисеев* 2
Л.Калгатина) 12
«Плоды страсти» *(И.Ликинская)* 2
«Плохой мальчик Бабби» («Bad Boy Babby») *(Н.Сиривля* 12
Елена Стишова) 12
«Подмосковные вечера» *(Игорь Сукманов)* 1
«Подросток» («Der Nebelläufer») *(Л.Донец)* 12
«Познавая белый свет» *(«Антология»)* 2
«Покоритель» («The Conqueror») *(Сергей Анашкин* 12
Нея Зоркая) 12
«Полет ласточки» («Floundering») *(Елена Стишова)* 9
«Половодье» *(Е.Марголит)* 7
«Последний император» («The Last Emperor») *(Бернардо Бертолуччи — Крис Вагстафф)* 8
«Послеобеденное завещание» («Gogo no yigonjo») *(Нея Зоркая* 12
Канэто Синдо — Георгий Капралов) 12
«Поцелуй бабочки» («Batterfly Kiss») *(Елена Стишова)* ...12
«Поцелуй смерти» («Kiss of Death») *(Михаил Трофименков)* 12
«Поцелуями и когтями» («Csókkal és körömmel») *(Н.Сиривля)* 12
«Предсказание» *(«Антология»)* 4
«Преступление и наказание» («Rikos ja rangaistus») *(Елена Плахова)* 8
«Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота» (L'Arivée d'un train en gare de la Ciotat») *(Валентин Михалкович)* 11
«Приговоренная» («Swaham») *(Н.Сиривля)* 12
«Приманка» («L'Appât») *(Нея Зоркая* 12
Елена Стишова 12
Ян Тобен) 10
«Прирожденные убийцы» («Natural Born Killers») *(Андрей Хренов* 4
Нина Цыркун) 3
«Происхождение видов» *(Г.Елисеев)* 4
«Проклятый газон» («Gazon maudit») *(Филипп Векши)* ...10
«Прометей» *(Е.Марголит)* 7
«Прорва» *(Елена Стишова)* 1
«Прощай, моя наложница» («Farewell My Concubine») *(Андрей Плахов* 8
Цзянин Чжа) 8
«Прощай, СССР» *(Людмила Джулай)* 12
«Пустышка» *(Сергей Тримбач)* 12
«Пьеса для пассажира» *(Сергей Добротворский* 7
Марина Дроздова) 7
«Родники» *(Л.Донец)* 4
«Русская симфония» *(А.Еремин, Н.Сиривля* 2
Михаил Трофименков) 2
«Рюд» («Rude») *(Михаил Трофименков)* 12
«Сад» («Zahrada») *(Елена Стишова)* 12
«Самостоятельная жизнь» *(Александр Шпагин)* 7
«Сараку» («Sharaku») *(Михаил Трофименков)* 12
«Свадебный банкет» («Hsi yen») *(Н.Клейман)* 12
«Свадьба в Малиновке» *(Нея Зоркая)* 11
«Свет далекой звезды» *(Татьяна Добер, Александр Алексеев)* 2
«Свидетельство» («Evidence») *(Л.Донец)* 12
«Свичкрафт» («Искусство выключать свет») *(Сергей Тримбач)* 12
«Сельская жизнь» («Country Life») *(Сергей Анашкин* 12
Нея Зоркая) 12
«Семиглавый лев» («Der leone have sept cabezas») *(Т.Ветрова)* 8
«Семья охотника» *(Алла Бобкова)* 12
«Серп и Молот» *(Елена Плахова* 1
Елена Стишова) 1
«Сила» *(Алла Бобкова)* 12
«Сияние» («The Shinning») *(Фредрик Джеймисон)* 7
«Сквозь оливы» («Под сенью олив», «Zir-e deräkhtän-e zeytun») *(Андрей Плахов* 8
Н.Сиривля) 12
«Сладкая Франция» («Douce France») *(Л.Донец)* 12
«Служебный роман» *(«Антология»)* 4
«Смерть как краюха хлеба» («Śmierć jak kromka chleba») *(Елена Стишова)* 12
«Смотри, как падают мужчины» («Regarde les hommes tomber») *(Венсан Реми)* 10
«Солярис» *(Е.Левин)* 9
«Сорок первый» *(Андрей Зоркий* 5
Д.Кантор) 9
«Состояние аффекта» («Condition Red») *(Н.Сиривля)* ...12
«Среди серых камней» *(«Антология»)* 2
«Старики-разбойники» *(«Антология»)* 4
«Старый наездник» *(Е.Марголит)* 7
«Сто и одна ночь» («Les cent et une nuits») *(Марина Дроздова* 11
Елена Стишова) 12
«Строгий юноша» *(Е.Марголит)* 7
«Судьба человека» *(В.Трояновский)* 5
«Счастливого будущего!» («Comme un air de retour») *(Елена Стишова)* 9
«Счастливый неудачник» *(Дмитрий Савельев)* 4
«Счастье» *(Людмила Джулай)* 12
«Сын Гасконя» («Le Fils de Gascogne») *(Марина Дроздова)* 11
«Сын человеческий» *(Алла Бобкова)* 12
«Таласса, Таласса. Возвращение к морю» («Thalassa, Thalassa. Rückkehr zum Meer») *(Н.Сиривля* 12
Елена Стишова) 12

«Татьяна, береги свой шарф» *(Елена Плахова)* 8
«Телевикторина» («Quiz Show») *(Елена Стишова)* 12
«Тени в раю» («Varjoja paratiisissa») *(Елена Плахова)* 8
«Торговец лапшой» («Mee Pok Man») *(Ю.Скрамтаева)* ...12
«Трансатлантис» («Transatlantis») *(Елена Стишова)* 12
«Трембита» *(Нея Зоркая)* 11
«Три цвета»: «Три цвета. Белый» («Trois couleurs. Blanc»), **«Три цвета. Красный»** («Trois couleurs. Rouge»), **«Три цвета. Синий»** («Trois couleurs. Bleu») *(«Премьера «ИК»)* 2
«Турецкая страсть» («La Pasión turca») *(Нея Зоркая)* ...12
«Тучи над Борском» *(В.Трояновский)* 9
«Ты у меня одна» *(Н.Сиривля)* 3
«Убить Зои» («Killing Zoe») *(Валентин Эшпай)* 12
«Увлеченья» *(«Антология»)* 2
«Улитки сенатора» («Senatorul melcilor») *(Михаил Трофименков)* 12
«Умереть за» («To Die For») *(Л.Донец* 12
Михаил Трофименков) 12
«Умирать не страшно» *(Лилия Маматова)* 3
«Управляющий Сансё» *(В.Михалкович)* 8
«Урга» *(Н.Клейман)* 12
«Утомленные солнцем» *(«Премьера «ИК»)* 3
«Фаринелли-кастрат» («Farinelli il castrato») *(Нея Зоркая* 12
Елена Стишова) 12
«Филиал» («A részleg») *(Елена Стишова)* 12
«Форрест Гамп» («Forrest Gamp») *(Денис Горелов* 7
Алексей Зверев 7
Нина Цыркун) 3
«Французская женщина» («Une femme française») *(Нея Зоркая* 12
Елена Плахова) 12
«Хамелеон» *(Е.Марголит)* 7
«Хлеб» *(Е.Марголит)* 7
«Хор» («Hamsorayan») *(Л.Донец)* 12
«Царство» (**«Королевство»**, «Riget»,«The Kingdom») *(Д.Дондурей* 12
Елена Стишова) 12
«Цементный сад» («The Cement Garden») *(Н.Клейман* ...12
Н.Сиривля) ...12
«Чекист» *(Сергей Добротворский)* 12
«Человек-зверь» («La Bête humaine») *(Валентин Михалкович)* 11
«Человек, который запряг Идею» *(Людмила Джулай)* ...12
«Чем заняться в Денвере, когда ты умер» («Things to Do in Denver When You Are Dead») *(Михаил Трофименков)* 12
«Черный ангел» («L'Ange noire») *(Жан-Франсуа Роже)* ...10
«Чистое небо» *(Андрей Зоркий)* 5
«Чувство» («Senso») *(Л.Донец)* 12
«Чужой пиджак» *(Е.Марголит)* 7
«Шантаж» («Blackmail») *(Н.Сиривля)* 12
«Шанхайская триада» («Yao a yao yao dao wai pe qiad») *(Михаил Трофименков)* 12
«Ширли-мырли» *(«Премьера «ИК»)* 7
«Шкурник» («Знакомое лицо») *(Е.Марголит)* 7
«Штурмовые ночи» *(Е.Марголит)* 7
«Шут Балакирев» *(Г.Елисеев)* 4
«Шут твоей любви» (**«Раб любви»**, «Der narr seiner liebe») *(Нея Зоркая)* 12
«Эд Вуд» («Ed Wood») *(Владимир Левашов)* 8
«Элиза» («Elisa») *(Жан-Жак Бернар)* 10
«Эликсир» *(Зара Абдуллаева* 8
А.Артюх 9
Ирина Евтеева — Дмитрий Савельев 9
Л.Калгатина 12
Наталья Сиривля) 8
«Эмили Мюллер» («Emilie Muller») *(Л.Калгатина)* 12
«Этот прекрасный мир» *(Марина Дроздова)* 7
«Ю Ду» («Ju Dou») *(Цзянин Чжа)* 8
«Я люблю» *(Н.Сиривля)* 4
«Я нанял себе убийцу» («I Hired a Contract Killer») *(Елена Плахова)* 8
«Я свободен, я ничей...» *(А.Боссарт)* 4
«Яйца» («Eggs») *(Карина Добротворская* 12
Нея Зоркая) 12
«Calamari Union» *(Елена Плахова)* 8
«New York Long Distance» *(Л.Калгатина)* 12
«Total Balalaika Show» *(Елена Плахова)* 8
«Zap» *(Л.Калгатина)* 12

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Абдуллаева Зара, Зархи Нина. Vive la France 10
Донец Людмила. «Сороковые, роковые...» 5
Карахан Л. Автора! 8
Карахан Л. «...Дай ответ. Не дает ответа» 9
Плахов Андрей, Шепотинник Петр. Уходящая натура, или Большое ограбление поезда 11
Стишова Елена. «Режиссеры делают фильмы — кинематограф делает критика» 6
Цыркун Н. Фестиваль для фестиваля? 12

ФИЛЬМОГРАФИЯ

.....1—4, 6—7, 12

СИНОПСИС. ЖУРНАЛ СЦЕНАРНЫХ ЗАЯВОК

...12

Кузнецов Исай. Маленький Талипов, фрау Шметерлинг и важный политический офицер
Сегель Яков. Где оно, то поле?..
Фрейлих Семен. Любовь в конце века
Шульман Соломон. Катастрофа

Распространяется
во всех регонах России
и стран СНГ.

Ежедневная

ГАЗЕТА №1

по числу читателей.

Тираж в феврале: ежедневный - 1.330.000, пятничный - 2.650.000.
По данным социологов, каждый номер прочитывают 4 человека.

Труд

Читательская аудитория - 10.000.000 человек.

Отдел рекламы:
тел.: 200-0338,
200-0518,
200-0165,
299-4840,
299-4200.
Факс:
200-0124.

ПРЕСТИЖНЫЙ РЕКЛАМНЫЙ НОСИТЕЛЬ

Реклама в "Труде" - сверхрентабельна.

Подписчики "Труда" сегодня:	
руководители заводов и фирм, предприниматели,	19%
инженерно-технический персонал государственных и частных предприятий	27%
рабочие, служащие	5%
работники образования и здравоохранения1	9%
студенты, учащиеся	18%
пенсионеры	12%
прочие	

СЕГОДНЯ и ВСЕГДА

Ежедневная политическая и деловая газета

ПОЛИТИКА
ЭКОНОМИКА
ЗАГРАНИЦА
БИЗНЕС
НАУКА
РЕЛИГИЯ
ИСКУССТВО
СПОРТ
МОДА
ПРОИСШЕСТВИЯ
МНЕНИЯ
ВРЕМЕНА
ВПЕЧАТЛЕНИЯ
ГОРОД
ДЕТИ
АНТОЛОГИЯ
МЕЖДУ ТЕМ

Учредитель
ТОО "Издательский дом
"Сегодня"
Главный редактор
Дмитрий Вс. Остальский

Газета "Сегодня"
125871, Москва, Ленинградское шоссе, д. 5а
Тел.: (095) 753-4106, (095) 195-9053
Факс: (095) 753-4108

Подписной индекс 32110

SUMMARY

Nina Tsyrkun advancing the issue recapitulating festival events of 1995, stresses in her FESTIVAL FOR FESTIVAL the phenomenon of broadening abyss between praxis of cinema and ambitious projects interfering into the cine-process.

SHIFT OF FESTIVAL MILESTONES
A noted critic **Andrei Plakhov** points out new priorities of festival selection and new favourites of the juries as extra-artistic phenomena.

ODESSA'S STAIRCASE OF THE CANNES' PALACE
Mikhail Trofimenkov overviews best and worst films of the Cannes-95, singles out new favourites, classics and enfants terrible as personages of screen and festival life.

A PROPOS DE (VE)NICE
Nina Tsyrkun through the programmes of Venice-95 and against the background of centenary both Biennale di Venezia and cinema marks the symptoms of a new technological revolution connected with the crisis of visuality and extraordinary possibilities of sound technique which seems to appear as the major attraction for the audience.

THE TRAIN WON'T GO FURTHER?
Elena Stishova looking through the prism of Berlinale-95 programme reflects over the fate of cinema as spiritual and technological phenomenon.

TO PLAY YOUR PART — THAT IS THE THING
The enquette of ISKUSSTVO KINO is answered by **Gilles Jacob**, director of Cannes festival, **Jillo Pontecorvo**, director of Venice festival, **Moritz de Hadeln**, director of Berlin festival.

YESTERDAY AND TODAY OF MOSCOW FESTIVAL
Neya Zorkaya reviwes the history of Moscow International film festival and analyses the programme of the latest one — the 19-th (July, 1995).

ALEXANDRE ATANESIAN: I AM FIRMLY SURE THAT HAS NOT LOST
The general director of Moscow festival analyses the flaws and merits of the festival as an aesthetical and businesslike structure.

ELENA STISHOVA. SOME PECULIARITIES OF NATIONAL FESTIVALS
Analytical review of Sochi (1995) festival.

RUDINSTEIN, WHOM THEY HAVE GOT
Journalist **Victor Matizen** interviews director of Soch festival **Mark Rudinstein**.

NON STOP 1
A set of reviews of international festivals: Bergamo, Karlovy Vari, Locarno, Minsk, Oberhausen, S.Petersburg, Rotterdam, Kiev.

IK PREMIERE
Alexandre Rogozhkin's PECULIARITIES OF NATIONAL HUNT awarded with Grand Prix of Sochi festival

in 1995 is presented. A review of critic **Sergei Dobrotvorsky** and interview with the film-maker delivered by journalist **Dmitry Savelyev**.

KANETO SHINDO: I SEE A MAN AS A PART OF NATURE
Classic of Japanese cinema speaks of the roots of his art and world outlook, influence of Chekhov and traditional national theatre and his latest film, awarded with the prize of critics at Moscow festival.

NON STOP 2
Short reviews of the films of Moscow festival: THE ENGLISHMAN WHO WENT UP A HILL, BUT CAME DOWN A MOUNTAIN (Great Britain — USA), THE CONQUEROR (China), COUNTRY LIFE (Australia), CONDITION RED (Finland), MEE POK MAN (Singapore), KILLING ZOE (USA), UNE FEMME FRANCAISE (France), EGGS (Norway), REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA (USA — Great Britain — West Germany).

MARIA ZVEREVA — DANIIL DONDUREI. DEMOCRACY OF CLANS
The reason for stability and high status of Cannes festival lies in the fact that every cultural event, an artist and a phenomenon, stars and guests, spectators and jury members occupy their proper place. A dialogue of jury member of Cannes-95 and the editor-in-chief of ISKUSSTVO KINO.

NAUM KLEIMAN. IT IS JUST A GAME
Monologue of a film historian, director of Cinema Museum on his experience of working as a jury member of the major European festivals.

NATALYA OSIPOVA, ALEXANDRE TIMOFEYEVSKY. A LETTER TO DANIIL DONDUREI, EDITOR-IN-CHIEF

STUDIES

ROLAND BARTHES. MYTHOLOGIES

MIKHAIL RYKLIN. HISTORY AND MORAL OF SIGNS
Fragments from a famous book by a French semiotic commented by contemporary philosopher **Mikhail Ryklin.**

THE CHRONICLE OF CINEMA 1980—1995.
The last instalment of the publication by David Robinson. Also comes **Maya Turovskaya's** essay on Hollywood star **Ginger Rogers**.

SIMONE SIGNORET. LA NOSTALGIE N'EST PLUS CE QUE'ELLE ETAIT
Final instalment of the memoirs of the French film star.

FILMORRAPHY

INDEX

SYNOPSIS
Applications for scripts: **Jakov Segel.** WHERE IS IT, THAT FIELD? **Isai Kuznetsov.** LITTLE TALIPOV, FRAU SMETERLING AND AN IMPORTANT POLITICAL OFFICER. **Semyon Freilikh.** LOVE IN THE END OF CENTURY. **Solomon Shulman.** CATASTROPHY.

СИНОПСИС

Журнал Сценарных Заявок

2

1995

Перед вами второй номер журнала-конкурса «Синопсис» (первый см. в «Искусстве кино», 1994, № 12). Как видите, он вновь вышел под одной обложкой с журналом «ИК», хотя по замыслу финансовые поступления от регистрации заявок должны были обеспечить материальную базу самостоятельного издания (см. условия конкурса в «Искусстве кино», 1994, № 3). Расчеты не оправдались. Даже те небольшие затраты, которые потребовались на первоначальную «раскрутку» проекта, были бы невозможны без благотворительности со стороны «Искусства кино» и автора идеи «Синопсиса» сценариста, продюсера Семена Шульмана.

Серьезной проблемой оказалось и то, что литературный уровень присланных заявок лишь в редких случаях позволял довести их до публикации. В «Синопсисе» № 2 мы даже решили ограничиться публикацией тех заявок, которые предоставили нам профессиональные кинематографисты.

Среди этих работ и военный рассказ режиссера Якова Сегеля, который недавно ушел из жизни.

Очевидно, лучшие времена для «Синопсиса» еще не настали. Предпочитаем в этом честно признаться. Выполнив все свои обязательства перед участниками конкурса, мы приостанавливаем осуществление проекта. Однако оставляем за собой авторское право на идею и возобновление работы в будущем — в более благоприятных финансовых и социокультурных условиях.

Яков Сегель

Где оно, то поле?..

У войны неисчерпаемый запас сюжетов, судеб, характеров, и помимо залпов орудий, огня, крови и смертей мне вспомнился и такой эпизод, имевший место в моей военной биографии. Был бы рад положить его в основу фильма.

Наверное, это была моя первая любовь — Шурочка Хряшко. Но поди разберись, когда тебе только двадцать, какая она у тебя по счету — первая, вторая или, может, вообще двадцать пятая?..

Влюбляться я начал довольно рано, с семи лет. Влюблялся довольно часто, и всякий раз мне безусловно казалось, что это первое в моей жизни, такое огромное, испепеляющее и неистребимое чувство. Первое и, разумеется, последнее.

И всякий раз, когда оно обрушивалось на меня, я тут же начинал мечтать, как буду знакомить свою любовь с мамой.

Представлялось мне это примерно так: мама обязательно плачет от счастья и горячо одобряет мой выбор. После свадьбы мы с моей избранницей постоянно держимся за руки и смотрим друг другу в глаза, вследствие чего у нас через некоторое время рождаются дети, но это ни в коей степени не усложняет нашу жизнь, а напротив, безоблачное счастье продолжается до глубокой старости.

О мелочах я как-то не задумывался, счастье — и все, а старость представлял себе весьма приблизительно, как полное благополучие, только с морщинами и неспешными прогулками с внуками по осенним аллеям бульвара.

В школе мне почему-то постоянно случалось влюбляться не в сверстниц, а в девочек из старших классов. Разница в возрасте меня абсолютно не смущала. Мне казалось, что со временем, повзрослев, я их догоню и мы станем одногодками.

Так, по крайней мере, тогда мечталось.

Но в июне сорок первого наше детство резко оборвала война.

Уже очень скоро я увидел смерть просто рядом, меня и самого успело слегка контузить, но не было сил, которые могли помешать природе, и поэтому даже на фронте я умудрялся влюбляться. А что поделаешь, когда тебе это положено по возрасту?

Война для нас кончилась в Чехословакии, в небольшом городке Весели Мезимости.

Говорят, такой весны, которая неожиданно на нас обрушилась, не было еще никогда. Раньше времени взошла трава, зацвели фруктовые деревья, распустились цветы, как сумасшедшие, запели птицы, а мы, обезумев от радости, выпустили в чистое небо весь оставшийся боезапас.

Нам бы после этого в самый раз завалиться спать и отоспаться за весь фронтовой недосып, но теперь не давала уснуть непривычная тишина.

Хотя, погодите, не так! Тишины не было вовсе, сверкающие медные трубы грянули одновременно с последними выстрелами. Это бравые чешские пожарные в полной парадной форме встречали нас победными маршами. Мир! Мир! Мир!

Но война, к сожалению, так просто не кончается, напоследок меня еще раз слегка задело осколком, и я снова угодил в госпиталь, расположившийся в старом чешском замке в местечке Тучапе.

Теперь, после победы, можно было позволить себе вволю поваляться на госпитальной койке, армия во мне, как я полагал, пока не нуждалась. Там я увидел впервые нашего доктора.

Дело в том, что доктор Хряшко оказался... женщиной, поразительной женщиной.

— Здравствуйте, мальчики! Как спали-ночевали?

Сразу с порога она заметила меня.

— О! Да у нас — пополнение!

И сразу же она напомнила мне мою маму — невысокая, аккуратно сложенная, быстрая и насмешливая.

— Ну, гвардеец, на что жалуемся? Голова цела, сердце, надеюсь, в сохранности?

— Исключительно для вас! — не задумываясь, ответил я, и меня помимо моей воли понесло. Мой идиотский рапорт закончился уже откровенной пошлостью: «Жалоб нет! Все, что полагается мужчине, — при мне!»

— Ой-ли? — Она совершенно не смутилась. — А мы это сейчас проверим. Ложитесь, герой.

— Слушаюсь — ложиться, товарищ... — я запнулся, погоны ее были скрыты белым халатом.

— Капитан медицинской службы, — подсказала она. — Хряшко Александра Романовна.

Она посмотрела мою историю болезни и подняла на меня свои серые, невероятные глаза.

— Вы еще не разделись?

— А надо?..

Мой вопрос прозвучал чем-то средним между наглостью и тупостью.

— По-вашему, я способна видеть сквозь одежду? — Она насмешливо смотрела на меня. — Я не рентген. Раздевайтесь.

— Весь? — робко спросил я. — Или частично?

— Без остатка.

До этих слов наша беседа протекала в полной тишине, но тут грянул такой хохот, что, казалось, хохочут человек пятьдесят, хотя смеялись всего четверо. У одного из них была покорежена правая кисть, у другого — ампутирована нога ниже колена, у третьего забинтована голова, у четвертого... Но хохотали они, как могут хохотать только очень здоровые люди.

Не смеялась лишь капитан медицинской службы Хряшко Александра Романовна, отчего казалась особенно серьезной и даже строгой.

— А ну-ка, майор, — приказала она черноволосому крепышу, который сидел на койке, скрестив ноги по-турецки. — Исполните-ка нам что-нибудь для настроения.

Тот послушно извлек из-под койки аккордеон, и раздевался я уже под музыку.

Играл майор очень старательно и... ужасающе плохо. Он не всегда попадал ранеными пальцами на нужные клавиши, но тем не менее у него получалось что-то отдаленно напоминающее знаменитую в то время песню «Огонек». Пожалуй, это было единственное, что он умел.

Я, несчастный, как можно медленней раздевался. Уклониться от этого я все равно не мог, но торопиться почему-то не хотелось.

К тому времени, как этот боец из песни и его девушка «простилися на ступеньках крыльца», я уже сидел на своей койке в одном нижнем белье.

— Да-а... — весьма скептически оценила меня прекрасная Александра Романовна. — Прямо скажем, не богатырь... А ну-ка, повернитесь к народу фасадом.

Я подчинился.

— Да, — вздохнула она. — Определенно, не богатырь.

Доктор Хряшко не признавала стетоскоп и прослушивала меня, как это делали врачи в старину. Откинув локон, она прикладывала теплое ухо к моей груди и негромко просила:

— Дышите...

Голова ее в белой шапочке двигалась совсем рядом с моим лицом и пахла какой-то удивительной, еще не известной мне свежестью.

— Не дышите... Дышите... Не дышите...

Я послушно дышал и не дышал, стараясь вобрать в себя как можно больше этого прекрасного запаха.

— Только, пожалуйста, не надо носом, — попросила она вежливо, но строго. — Мешает посвистывание. У вас что, насморк?..

Насморк! Никакой это не насморк, а страсть. Я уже чувствовал, что сейчас, помимо моей воли, признаки моего возбуждения заметят все, ведь я лежал на спине. Но докторша вовремя спасла меня от позора.

— Переворачивайтесь на живот.

Я поторопился подставить ей спину, и она стала легонько мять меня пальцами:

— Так не больно?.. А так?.. А так... Прекрасно!

Что именно могло показаться ей во мне таким прекрасным?

Теперь ее пальцы прикасались к моей спине — нажимали, останавливались, постукивали, а я упивался ее голосом:

— Сердце — в норме... Легкие — в норме... Печень — в норме...

Неожиданно руки ее сильно сжали икру раненой ноги.

— Ой! — вскрикнул я и при этом сильно дернулся.

— Что и требовалось доказать, — удовлетворенно сказала она. — Миленький, у вас же там осколок, а вы скромничаете. Ну, что ж, прооперируем, добудем ваш металл.

Уже от дверей она улыбнулась всем:

— До завтра, мальчики!

В это мгновение мне стало понятно, что все мои прошлые влюбленности лишь причудились мне, примерещились, показались или вернее всего их не было вовсе, а первое настоящее чувство возникло только сейчас, сию минуту, сию секунду!

Все! Про себя я называл ее уже просто Шурочкой, моей Шурочкой!..

— Только учтите, милая, — наверное, скажет ей моя мама при первом знакомстве. — Он у меня еще совсем ребенок, и вам придется на первых порах им руководить.

— Ну, и что? — ответит ей моя Шурочка. — Все равно я счастлива, потому что безумно люблю вашего сына.

Помечтав так, я уснул.

— Кончай ночевать!

Медсестра трясла меня за плечо:

— Держи градусник!

Не открывая глаз, я сунул термометр под мышку, надеясь еще досмотреть свой сон...

— Доброе утро, мальчики!

Шурочка! Только что я догонял ее во сне, и вот она уже здесь, наяву, рядом.

Она была без своего белого халата, в отглаженной гимнастерке и юбке, в начищенных до блеска офицерских сапожках, точно пригнанных по ноге.

— Сегодня гуляю! — объявила она.

Казалось, все на ней сияет: на плечах — капитанские погоны, на груди — орден Красной Звезды и медаль «За боевые заслуги», сиял гвардейский знак, сиял белый накрахмаленный подворотничок, а над всем этим сиянием как-то совершенно по-особому сияли ее светлые глаза.

— Первый выходной за четыре года — имею право?!

И они ушли — Шурочка и майор.

Правда, он тут же вернулся.

— С музыкой желает гулять, — сообщил он нам и полез под кровать за аккордеоном. Уходя, уже в дверях добавил: — К обеду не ждите, ужин на тумбочке оставьте.

Ну почему он так уверен, подумал я, что она захочет гулять с ним до «после ужина»?

— Ходок! — позавидовал майору тот, что без ноги.

— На музыку берет, — с пониманием вздохнул обожженный, и в палате некоторое время молчали. Потом тот, с забинтованной головой, в тишине произнес:

— Видимо, интересная женщина...

— Что значит, «видимо»? — Мне было непонятно, как он может еще сомневаться.

— Он же ее не видел, — объяснил мне обожженный. — У него ж глаз напрочь нет.

— Для того чтобы видеть, Петя, — возразил слепой из-под бинтов, — глаза совершенно не обязательны. Желательны, конечно, но не обязательны. Верно, новенький?

Я поспешил с ним согласиться, хоть и не был убежден в его правоте.

Окна нашей палаты выходили в густой старый парк, и вдруг в вечерней тишине мы услышали очень издалека этот самый аккордеон. Где-то за небольшим прудом наш майор выдавливал из него все ту же мелодию, лишь приблизительно похожую на «Огонек».

Вернулся наш музыкант уже после отбоя. Свет в палате был погашен, но он догадался, что мы не спим.

— Бодрствуете?

— Ну, как? — полюбопытствовал из темноты Петя. — Чего было?..

— Чего было, то прошло, — проворчал майор, убирая аккордеон под койку и на ощупь расстилая постель.

— Все путем? — не унимался Петя. — Или сперва выламывалась?

Мы услышали, как в темноте прошлепали босые ноги майора, потом испуганно взвизгнули пружины, и стало ясно, что любопытного Петю легонько приподняли и легонько тряхнули.

А ночью мне приснилась Шурочка на пустынном пляже, я тянулся рукой к ее обнаженной спине, мы падали на горячий песок и... опять сестра не дала моему сну прекрасно завершиться.

— Кончай ночевать, держи градусник.

Шурочка в это утро пришла не одна и не назвала нас мальчиками.

— Консилиум, — объявила она, и вслед за ней в палату вошли еще два врача, ее начальники, и старшая сестра с бумагами.

У каждой койки Шурочка называла фамилию и звание раненого, говорила, давно ли он находится в госпитале, какие получает лекарства, какие ему назначены процедуры и что с ним вообще делают, чтобы ускорить выздоровление.

Начальство задавало вопросы, двигаясь от койки к койке.

— Бурмистров Анатолий Михайлович, майор, двадцать второго года рождения. — Шурочка докладывала по памяти, даже не заглядывая в историю болезни. — Осколочное ранение второй-третьей пястных кистей с повреждением сухожилий и контрактурой правой кисти.

— Полюбуемся, — и замнач госпиталя положил раненую руку майора на свою ладонь. — Красиво! Ничего не скажешь.

Было непонятно, что он нашел красивого в исковерканной руке. Наверное, это был комплимент хирурга хирургу.

— А вы попросите майора пошевелить пальцами, — подсказал заведующий отделением. — Тут вообще чудо.

Действительно, пальцы майора двигались так, будто и не было никакого ранения.

— Нуте-с, поделитесь опытом, Александра Романовна, — попросил замнач. — Может, и мы им воспользуемся, а?

Шурочка покраснела.

— Боюсь, у вас так не выйдет. Надо быть женщиной... — Она забрала кисть майора в свои руки. — Проще всего, конечно, было ее ампутировать, но мы с майором решили иначе.

Майор смотрел на Шурочку, как язычник на идола.

— Мы не только сохранили ее, — продолжала она, — но почти полностью восстановили в функциональном плане. Я...

Чего-то Шурочка не договаривала, но замнача интересовали подробности.

— И что еще, если это не секрет? — настаивал он.

Шурочка покосилась на майора и еле слышно призналась:

— Я воспользовалась... либидо раненого... — Как она и надеялась, майор этого слова не знал. — У меня просто не было другого выхода, а попробовать хотелось.

— В каком смысле, простите... э-э... «либидо»? — осмелился замнач.

— Я просто не возражала, когда он решил овладеть... — консилиум замер, а она, выдержав эффектную паузу, закончила фразу вполне безобидно: — ...овладеть аккордеоном.

Она шалила, и у нее на то были все основания — во-первых, наша Победа, во-вторых, рука майора, в-третьих, сознание своей женской исключительности и, в конце концов, — весна!

— Он при помощи аккордеона разрабатывал кисть, — очень серьезно объяснила она. — А я наслаждалась его музыкой. Имела я на это право в свое свободное время?

Майор смотрел на Шурочку с обожанием и не замечал ее иронии.

— Коварная женщина! — и замнач присел на койку майора. — Ну-ка, маэстро, продемонстрируйте-ка нам свои музыкальные успехи. Что-нибудь виртуозное. Просим!

Майор давал свой первый публичный концерт, и поэтому его «Огонек» сегодня звучал громче, чем обычно.

Заведующий отделением, настоящий знаток и истый любитель музыки, не выдержал первым и захлопал в ладоши уже в конце первого куплета.

— Все-все-все — превосходно! Спасибо, майор, нам достаточно.

— Да, поспешил согласиться с ним замнач. — И нечего ему скучать у нас, выписывайте его. Верно, майор?

Тот пытался возражать, но консилиум как бы этого не заметил.

«А что сейчас скажет Шурочка?» — волновался я.

— Согласна. — В ее голосе не было никаких колебаний. — Майор Бурмистров практически здоров, но...

Я затаил дыхание, ждал, чем она закончит фразу.

— ...но аккордеон ему, по-моему, бросать ни в коем случае не следует никогда.

Самым счастливым человеком в это мгновение был я.

Теперь мне надо было совершить что-то такое, чтобы Шурочка поняла, что я не мыслю жизни без нее, что и моя мама будет счастлива познакомиться с нею, что мы с Шурочкой в ближайшем будущем создадим отличную семью, у нас появятся замечательные дети, а впоследствии и внуки, что мы безусловно дождемся и правнуков, будем много путешествовать, посещать театры, картинные галереи, зоопарк, планетарий и так далее, и тому подобное.

Я сознательно исключил из этого перечня консерваторию и музыкальные концерты, чтобы у нее не возникало даже воспоминания о майоре с его аккордеоном.

Мне не хотелось показаться легкомысленным бабником, и я первое время скрывал свое чувство.

— Ну, как мы себя чувствуем? — обычно спрашивала она во время утреннего обхода.

— Нормально. — Теперь моим ответам надлежало быть предельно сдержанными.

— А как мы сегодня спали?

— Нормально.

— Как у нас обстоит с аппетитом?

— Нормально.

— Так вы у нас просто нормальный молодец!

Я скромно пожимал плечами. Ей определенно нравилась моя сдержанность, моя суровая мужская сдержанность.

— В таком случае, — попросила она в один из дней, — пройдитесь немного, покажите нам, пожалуйста, свою походку.

Я прошел несколько шагов к окну, несколько — обратно.

— Хромаете, — огорчилась Шурочка. — Или вы считаете это тоже нормальным? — И, не дожидаясь ответа, повернулась к медсестре: — Завтра — на стол. Придется все-таки удалять осколок.

Наступило завтра.

Как Шурочке шло ее одеяние!

Операционная — белая, халат на Шурочке — белый, белая шапочка, белая марлевая маска на лице — все белое, и только ее огромные глаза — не то серые, не то голубые.

А ее, как выяснилось, поразил мой цвет.

— Миленький! — удивилась она. — Что же это вы у нас такой синий?

— Они все от страха синеют, — заметила опытная операционная сестра, даже не посмотрев в мою сторону.

Но Шурочка взяла меня под защиту:

— Все, но не он! Он нисколечко не боится, просто у нас здесь холодно. Ну-ка, девочки, закройте окно.

Я забрался на операционный стол.

— Больно не будет, миленький. Мы вас сейчас слегка уколем.

Честно говоря, я с детства больше всего боялся уколов, но сейчас на моем лице Шурочка должна была прочесть только полное пренебрежение к боли.

— Можете вообще не колоть, — небрежно сказал я.

— Вот это мужчина! — восхитилась Шурочка. — Слышали, девочки, работаем без анестезии.

Наверное, она сделала сестрам незаметный знак, и положенное обезболивающее мне они все-таки ввели, но я чувствовал себя героем и считал, что терплю только ради нее.

Вечером доктор Хряшко заглянула в нашу палату.

— Ну, как себя чувствует мой герой?

Она сказала не «наш», а «мой» — «мой герой»!

Естественно, я ответил, что нормально и готов хоть сейчас отправиться с ней на прогулку.

— Какой прыткий! — Она несомненно обрадовалась, но тем не менее предложения моего не приняла. — Всему свое время. Спите пока, отдыхайте, набирайтесь сил. Я хочу видеть вас абсолютно здоровым. И, наклонившись надо мной, неожиданно при всех поцеловала меня не то в висок, не то в щеку, тихонько шепнув при этом: — Я горжусь тобой!

Ко всем она до сих пор обращалась только на «вы», исключением был лишь майор, но сейчас она обратилась на «ты» ко мне, и со мной начало происходить нечто невероятное. Мне казалось, я парю над койкой, становлюсь сильнее, исчезла боль после операции — меня наполнило ощущение еще никогда не испытанного счастья.

На другое утро градусники нам почему-то принесла сама Шурочка и громко объявила:

— Помогаю сестре, а то вас — вон сколько, а она — одна.

Теперь мне стало совершенно ясно — мое чувство замечено, и я ей не безразличен.

Еле выждав еще два дня, во время утреннего обхода я как бы небрежно поинтересовался:

— Доктор, а мне можно уже вставать?

— Привет! — воскликнула она. — Не можно, а нужно!

И наклонившись надо мной, прошептала:

— Вечером приглашаю тебя на первую прогулку.

У Пети оказался удивительный слух, и, как только она скрылась за дверью, он посоветовал:

— Давай, десантник, учись на аккордеоне!

Но я вечером заменил музыку другим. Моя мама всю жизнь проработала в кинематографе, и травил я, естественно, из этой области. Ну, например:

— Когда Всеволод Илларионович снимал своего знаменитого «Суворова»...

— А кто это — Всеволод Илларионович?

— Как, «кто»?! — мне было приятно знать что-то, чего не знает она. — Всеволод Илларионович Пудовкин! Всемирно известный кинорежиссер, классик! Он еще снял такие фильмы, как «Потомок Чингисхана», «Мать». Неужели, не слыхали?!

— Фамилия известная, но что он — Всеволод Илларионович... А с кем ты еще был знаком?

Ее интерес вдохновлял меня, и как-то само собой выходило, что я в приятельских отношениях с многими знаменитостями: Эйзенштейна называл просто Сергеем, Пырьева — Иваном, Чаплина — Чарли.

Шурочка постукивала прутиком по сапогам и только изредка спрашивала:

— А дальше?..

Мы уже минут десять как вышли из городка в поле, а я все заливался.

Шурочка! Она заботилась исключительно о моей ноге.

Невдалеке, среди поля, стоял стог сена.

— Немного устал, — соврал я. — Посидеть бы...

Ей и в голову не пришло, что мне просто захотелось оказаться рядом с ней на сене, и она сама предложила:

— А вот как раз есть — где. Посидим.

Сено было темное, прошлогоднее. Чехи — народ аккуратный, и только война помешала им вовремя его убрать.

Сели...

Я молчал и волновался, а она покусывала травинку. Хорошо было майору, тому хоть аккордеон помогал.

Начинало смеркаться.

— Фу-у, душно, — и Шурочка расстегнула две верхние пуговицы на гимнастерке, потом еще одну. — Фу...

Мне стала видна ямочка между ее ключицами и чуть ниже.

Я по-прежнему молчал, а она негромко спросила:

— И что дальше?..

Ну, все! Если я сейчас не осмелюсь и не обниму ее, то потом уже не решусь на это никогда.

Она не оттолкнула меня, не стала вырываться, а только сказала очень спокойно:

— Ты слишком торопишься.

Посидев в очень неудобной позе еще немного, я убрал руки с ее плеч.

Она поправила волосы.

— Ты когда-нибудь был близок с женщиной?

У меня чуть было не сорвалось хвастливое: «А как же!», но, честно говоря, я растерялся.

— В каком смысле?

— В каком? — Она усмехнулась. — В самом прямом.

И я признался:

— Нет... не был, а что?

Она ласково провела своей маленькой, сильной ладошкой по моей голове:

— То-то и оно! Миленький, ты даже не представляешь, сколько это отнимает сил, и особенно у мужчины, а ты у меня еще не выздоровел, еще хромаешь. Ты меня понял?

Шурочка! Значит, она заботилась исключительно обо мне!

— А хочешь, я скажу тебе правду? — Она обняла меня за плечи, заглянула в глаза. — Хочешь? Ты мне тоже очень нравишься, но как я подумаю, что рядом со мной всю жизнь будет хромать человек с «конской стопой», а я вовремя ему не помогла, мне становится не по себе. Понимаешь?

— С какой такой стопой? — мрачно спросил я.

— С «конской», это наш термин. Ты наступаешь только на пальцы, а пятка висит в воздухе. Тебе больно, ты щадишь свою ногу и поэтому хромаешь. Понял?

Ее упреки и ее забота доставляли радость, мне хотелось их повторения, и я услышал:

— Ходишь, как конь на копыте. Ведь если сейчас не исправить, я всю нашу жизнь потом буду себя упрекать. Ты хоть бы меня пожалел!

Она сама сказала: «Нашу жизнь!» Нашу!

— Ты можешь ради меня совершить невозможное? — Она снова заглянула мне в глаза. — Ради меня?..

Она ждала моего ответа, но услышала от меня то, о чем сейчас не следовало вспоминать:

— А майор, он совершил невозможное?..

Мой вопрос мог обидеть ее, но она только рассмеялась:

— Глупенький! У меня с ним ничего не было, понимаешь? Не было, честное слово! Ты мне веришь?

Мы уже подходили к госпиталю, когда она спросила:

— А если я не понравлюсь твоей маме?

Это было самым прекрасным, что я услыхал от нее в тот вечер. Значит, она вполне серьезно думает о нашем будущем. Понравится ли она маме?.. Смешно! Она не может не понравиться!

На этот раз она, не дожидаясь ответа, притянула мою голову, поцеловала меня в губы и... убежала.

С этого вечера, несмотря на адскую боль, начались мои попытки совершить невозможное. Если ей так уж необходимы доказательства моей любви, она их получит — ради Шурочки я перестану хромать! И пусть это произойдет неожиданно для нее, как чудо.

Начались тренировки, зверские тренировки, когда же Шурочка приходила в нашу палату, она неизменно заставала меня лежащим и размышляющим о чем-то далеком и грустном.

— Здравствуйте, мальчики! — привычно восклицала она. — Победителям — доброе утро!

Обойдя всех, она присаживалась на мою койку.

— Миленький мой, ну что же ты такой ленивый? — говорила шепотом. — Или я для тебя уже ничего не значу?..

Я был горд — молодой дурак, впервые из-за меня мучается женщина!

После обеда Шурочка зашла шепнуть:

— Пойдем вечером в поле, погуляем? Я прошу тебя.

Мне очень хотелось, но я заставил себя отказаться.

Стоило ей уйти, и я снова до полного изнеможения продолжал борьбу со своей проклятой «конской стопой». Уставая упражняться стоя, умудрялся лежа: делал на конце ремня петлю, накидывал на стопу, как стремя, и тянул, тянул, и наконец в один действительно прекрасный день моя пятка... коснулась пола!

Смешно, но мне было радостно не оттого, что отныне я перестану хромать, а оттого, какой подарок получит моя Шурочка, как она будет потрясена. Теперь-то она поймет, что она для меня значит и способен ли я ради нее на невозможное, завтра же поймет!

Но на следующий день Шурочка в нашей палате не появилась.

— Дак у нее же — операция, — сообщила мне сестра.

Я решил перехватить Шурочку в коридоре.

У всех, кто входил и выходил из операционной, был крайне озабоченный вид. Там кого-то спасали. Люди в белых халатах двигались стремительно, понимали друг друга без слов или говорили очень кратко.

Потом, будто перевели невидимый рычаг скоростей, все стали двигаться в несколько раз медленней, и я понял, что того, кого спасали, спасти не удалось.

Потом я увидел Шурочку. Она шла очень усталая, еще в том халате, в котором простояла у операционного стола несколько часов кряду.

Отчаявшись, я попытался предложить ей:

— Александра Романовна, а пойдемте сегодня вечером опять туда, погуляем, а?..

Она посмотрела на меня, как когда-то в детстве смотрела мама перед тем, как сказать: «Ну когда же ты у меня, дурачок, поумнеешь?..»

Шурочка сказала другие слова, но смысл остался:

— Миленький, что же вы девушку совсем не жалеете? Мне бы сейчас до койки поскорей добраться.

На следующий день в нашу палату снова пришли замнач госпиталя по лечебной части, заведующий отделением и она — наш лечащий врач, капитан медицинской службы Хряшко Александра Романовна.

И снова нас ощупывали, осматривали, задавали вопросы, советовались — решали, кому, сколько и как продолжать лечение в госпитале. Война-то кончилась, и теперь можно было не спешить с выпиской.

Наконец, дошли до меня.

— Ну, орел, — попросил замнач, — предъяви нам свою ножку.

Был он до изумления худ, высок и постоянно мрачен, за что прозван Кощеем, говорили, что таких хирургов, как он, — поискать.

— Та-а-ак, — протянул Кощей, легонько поглаживая мою ногу. — Докладывайте, капитан, что мы тут имеем?

Никому, разумеется, и в голову не могло прийти, что меня и моего лечащего врача связывают совершенно особые отношения.

— Лейтенант поступил к нам с проникающим ранением левой голени и повреждением сухожилий...

Шурочка по памяти докладывала мою историю болезни, даже не предполагая, что я для нее приготовил.

— Была задета кость, грозила гангрена. Короче, требовалась ампутация.
— Ну, и — чикнули бы! — Это Кощей так пошутил.
— А мы пожалели, — возразила Шурочка. — Ногу сохранили, но вот — «конская стопа», с ней — никак.
— Ну, это не смертельно. — Кощей надел очки. — Ну-ка, гвардеец, покажи нам походочку. Не стесняйся. Вперед!
Сейчас самое время, решил я и, опираясь на палку, дохромал до двери.
— И — прекрасно! — одобрил Кощей. — Жить можно, плясать труднее. Согласен, гвардеец?
Настала пора начинать мой спектакль.
— Внимание! — объявил я. — Аля-гоп! — и, перехватив свою палку за концы, хряснул ее пополам о колено, отбросил обломки в сторону и прошелся по палате, почти не хромая, а под занавес еще раза два присел.
Я ждал восторгов, но Кощей вместо этого вдруг рассвирепел:
— Завтра же чтобы духа этого клоуна здесь не было! Цирк нам тут будет устраивать! Выписать!
Вечером того же дня Шурочка вызвала меня из палаты.
— Можно вас...
Значит, она не желает называть меня больше на «ты».
Мы сели в конце коридора на невысокий подоконник.
За окном — парк, а там, дальше, не видное отсюда наше поле...
— Вы на меня сердитесь?
— Глупенький, разве вы меня обидели?!
— Даже стали меня на «вы»...
— Это случайно. За что мне на тебя сердиться?
— За утро...
— Дурачок! Меня потом очень хвалили. Ты, конечно, схулиганил, но зато очень эффектно. Лично для меня это был большой сюрприз.
— Так я и паясничал только для вас...
— Я это так и поняла.
— Шурочка...
— Да?
— Шурочка...
— Ну, я слушаю, слушаю.
— Мы пойдем сегодня туда... в поле?..
Она потупилась, кусала губу, не отвечала...
— Почему вы молчите?
— Наверное, потому, что думаю.
— А что же тут думать?
— Думаю, как тебе объяснить... Я тебе очень благодарна. Очень.
— За что?!
— За все — за то, что ты совершил невозможное, что не хромаешь, за то, что все это ради меня. Я же понимаю... Ты очень хороший, но мы больше туда не пойдем.
— Но почему?!
— Да потому, что я знаю, на что ты надеешься, а я этого не хочу. Понимаешь, не хочу! Мы попрощаемся здесь, сейчас.
— А разве я вас больше не увижу?
— Нет. Может, когда-нибудь...
— А завтра?
— Мне завтра — в Прагу. И — попутная машина.
— Я провожу...
— Это очень рано, ты еще будешь спать.
— Я специально проснусь, встану. Или, хотите, даже не буду ложиться.
— Не надо.
— Тогда я вас дождусь из Праги.
— К сожалению, не выйдет, ты уже уедешь, тебя завтра выпишут. А я там немного задержусь.
— А зачем вам в Прагу? Походить, поглядеть?
Шурочка попыталась улыбнуться.
— Походить, поглядеть...
У нее даже платка на этот случай не оказалось, и она, как маленькая, утирала слезы тыльной стороной ладони.

На другое утро, когда я уже сменил госпитальную пижаму на свою старую армейскую форму, пахнущую складом, наша медсестра, прощаясь со мной, сказала:
— Александра Романовна привет тебе передавали, наказывали ходить больше. Понял? Я хотела тебя разбудить, не велели. Они еще до света уехали.
— А зачем ей вдруг — в Прагу?
— Выходит, надо... — и вдруг всхлипнула: — Муж у ей тама, в госпитале, без обеих ног. Так что шагай, лейтенант, и хоть ты будь счастлив!

С тех давних лет прошло почти полвека...
Я уже давно женат.
Любимая жена, сын, невестка, внук — самый лучший на всем белом свете, — и все равно, нет-нет, а подумаю, где она сейчас — Александра Романовна Хряшко?..
Звали Шурочка, это я точно помню, и фамилия — Хряшко, а вот отчество — Романовна — я придумал, потому что настоящее за полвека вылетело из памяти. Осталась Шурочка Хряшко... Шурочка...
Где она?..
Где оно, то лето сорок пятого?..
Где оно, то поле?..

Публикация Л.Алешниковой

Исай Кузнецов

Маленький Талипов, фрау Шметерлинг и важный политический офицер

Крохотное личико Талипова, чуть желтоватое, с косыми щелочками глаз, было таким по-детски доверчивым и одновременно наивно лукавым, что генерал Проворов, встречая его возле штаба, всякий раз спрашивал, сколько ему лет. Ему и впрямь нельзя было дать больше пятнадцати.

Маленькому Талипову жилось неплохо. Он был приписан к штабу, но определенных обязанностей не имел. Топил баню для начальства, созывал офицеров на совещания, помогал в каптерке, разносил письма, чистил на штабной кухне картошку, мыл в штабе полы и окна.

Тем не менее Талипов завидовал. Завидовал своим товарищам, которые хотя и подвергались значительно большей опасности, но чувствовали себя вольготней и позволяли себе кое-какие развлечения, недоступные Талипову, круглые сутки привязанному к штабу. Конечно, мог бы попроситься в роту, собирать понтоны, таскать под огнем щиты и прогоны, минировать, разминировать, вообще вести жизнь, которую вели его товарищи, прибывшие вместе с ним в понтонный батальон в конце сорок третьего года...

Но Талипов боялся смерти.

Все, конечно, боялись смерти, но не так откровенно, как Талипов.

— Муса, — спрашивали его, — ты кого-нибудь боишься?

— Нет, — улыбался Талипов, — никого не боюсь.

— И старшину не боишься?

— И старшину не боюсь.

— И генерала не боишься?

— И генерала не боюсь.

— А скажи, Муса, смерти тоже не боишься?

Талипов втягивал головку в худенькие плечики и озабоченно оглядывался. Губы его начинали шевелиться, будто он молитву про себя читал, и наконец, шепотом, чтобы «она», смерть, не услышала, произносил: «Боюсь».

Ответ его, заранее известный, неизменно вызывал взрыв общего смеха. Мне и сейчас не очень понятно, почему мы смеялись, почему казалось смешным, что Муса откровенно признавался, что боится смерти. Может быть, именно искреннее, открытое, бесстыдное признание страха смерти, сама форма такого признания веселила нас? Чаще всего подобный допрос происходил после бомбежки или артобстрела, когда мы кое-кого из своих товарищей недосчитывались. После страха смерти, пережитого всеми.

Нет, Талипова не тянуло в роту. Его вполне устраивало придурочное существование при штабе.

Надо сказать, что если бы Талипов и попросился в роту, его, по всей вероятности, от штаба не отпустили бы. Талипова жалели, будто он был и впрямь подростком, сыном полка, а не солдатом сорок второго года призыва. Опекал его парторг батальона, коренастый белобрысый вологодец, капитан Синицын. Он подолгу беседовал с ним о воинском долге, о разных актуальных проблемах, о коммунистической нравственности, заставляя читать газеты и ходить на политинформации. Одно время подумывал даже взять его к себе ординарцем, но воздержался. Надо думать, по той причине, что ординарец должен обладать известными качествами — ловкостью, проворством и, не в последнюю очередь, добычливостью. Ни одним из этих качеств Талипов не обладал.

Однажды он попытался доказать, что ничуть не хуже других. Может быть, и не однажды, но тот случай запомнился, поскольку едва не стоил ему жизни.

В тот раз он решил по примеру ординарца комбата Скиркова и его корешей, двух ординарцев из третьей роты, проникнуть на пасеку и раздобыть меду, подозреваю, для капитана Синицына.

Пасека находилась метрах в пятистах от штаба; мы стояли тогда в деревушке на берегу Стрипы, на Украине. Два дня, вернее, две ночи Талипов следил за тем, как орудует Скирков, вытаскивая из ульев рамки с медом. На третью ночь, вооружившись противогазом и дымовой шашкой, Муса отправился на промысел. То ли он не знал, что Скирков с компанией уже успели побывать на пасеке, то ли сознательно отправился вслед на ними, однако воспользоваться противогазом он не успел. Пчелы, растревоженные его предшественниками, набросились на него, как только он перелез через забор. Перелезть то он перелез, но обратно перебраться уже не мог. Ослепленный укусами пчел, плача и причитая, он метался по пасеке, и все новые рои пчел набрасывались на него. К счастью, именно Скирков, виновный в его бедах, и спас его от той самой смерти, которой Талипов так боялся.

Вспомнив, что оставил возле ульев свой автомат, Скирков вернулся в тот момент, когда Талипов беспомощно валялся на земле, почти потеряв сознание. Скирков тут же схватил брошенную Талиповым дымовую шашку и поджег ее. Дым от шашки охладил пчелиный пыл. Бегая с дымящейся шашкой вокруг несчастного, Скирков сумел отогнать пчел и притащил окончательно потерявшего сознание Талипова прямо в санчасть.

Две недели маленький Талипов приходил в себя. Анна Евсеевна, наш батальонный врач, смеясь, говорила, что если бы лицо Талипова было не таким маленьким, то дело могло кончиться куда печальней. Малая площадь его личика спасла его от слишком большой дозы пчелиного яда.

Однако особенно прославился Талипов другим приключением, уже в Германии, в самом конце войны.

Мы стояли в городе Риза, строили мост через Эльбу, по которому наши войска были переброшены в Судеты и через Рудные горы вышли к восставшей Праге. У меня сохранилась фотография: недостроенный деревянный мост, группа офицеров во главе с комбатом посреди моста и у перил несколько солдат, в том числе и Талипов. К сожалению, спиной к аппарату, видны только узенькие плечи и автомат, большой, не по росту, немногим меньше его самого.

Разглядывая пожелтевший снимок пятидесятилетней давности, я думаю — сколько времени отделяет это мгновение, запечатленное фотоаппаратом, от того момента, когда талиповский автомат заставил одну молодую немецкую фрау скинуть шелковый халат с диковинными разноцветными птицами и покорно лечь на диван, в ожидании когда маленький Азиат сделает с ней то, что предсказывал Геббельс, и на что этот Азиат, по ее мнению, в сущности, как победитель, имеет некое право.

Говорят, что африканские бушмены отличаются от всех прочих мужчин других национальностей и рас тем, что от самого рождения и до последнего мгновения жизни их первичный половой признак занимает исключительно вертикальное положение. Не знаю, может быть, так оно и есть. Но в ту весну сорок пятого года первичный половой признак наших солдат едва ли уступал бушменскому.

Это обстоятельство вызывалось множеством различных причин — чувством безнаказанности, долгим отлучением от женщин, верой в извечные права победителей и, конечно же, весной. Впрочем, солдаты частенько встречали такое отсутствие малейшего сопротивления, которое можно было принять и за искреннюю готовность служить победителям по мере слабых женских сил.

Случалась и любовь, даже чаще, чем это принято думать. Война это война, а первичные, как и вторичные, половые признаки существовали всегда. Но на этот раз речь пойдет не о любви, а об изнасиловании, одном из самых удивительных изнасилований в истории освобождения Германии от гитлеровской тирании.

Надо сказать, что все офицеры, да и сержанты, жили в Ризе на квартирах. Пустых квартир в городе было много, и они довольно часто перебирались из вполне благоустроенных жилищ в еще более роскошные. Частенько на строительстве моста не хватало то одного солдата, то другого: поиски подходящей квартиры для офицеров давали солдатам возможность отвлечься и развлечься. Впрочем, работников на мосту всегда хватало — работали сами немцы, которых с утра направляли, условно говоря, местные власти. Достаточно, если на строительстве присутствовали два-три сержанта да десятка два солдат.

Солдаты бродили по городу, но жалоб на них не поступало. Однако не потому, что они не совершали ничего противозаконного, а по той причине, что жители Ризы не вполне понимали, какой поступок русского солдата законен, а какой подлежит наказанию.

Маленький Талипов бродил по городу и в своих скитаниях забрел на третий этаж огромного дома с высокими резными дверями, гулкой, украшенной мраморными статуями лестницей и цветными стеклами в окнах. Он постоял на широкой, выложенной узорной плиткой площадке и, сняв автомат с плеча, постучал в дверь.

Талипов, как я подозреваю, никогда до этого случая дела с женщинами не имел. То есть наверняка не имел, так как подробности, о которых довольно обстоятельно поведала фрау Шметерлинг и которые мне лично пришлось переводить, не вызывали сомнения, что мужской опыт Талипова перед попыткой изнасиловать фрау Шметерлинг, равнялся нулю.

Открыв дверь, фрау Шметерлинг, молодая, слегка полноватая дама, удивленно посмотрела на маленького Азиата и, запахивая шелковый халат с диковинными птицами, сказала что-то, чего Талипов, естественно, понять не мог.

А сказала она, что солдату сюда входить нельзя, поскольку у нее на квартире живет важный русский офицер.

Талипов ткнул ее автоматом в живот и скомандовал:

— Проходи, живей!

Слов его фрау Шметерлинг тоже не поняла, но жест был достаточно выразителен, и фрау Шметерлинг попятилась, то есть сделала именно то, что от нее требовал ужасный Азиат с автоматом.

Тут по неопытности и от нетерпения Муса допустил оплошность — не запер двери, а по-прежнему, тыча фрау в живот автоматом, повторял: «Проходи, проходи, проходи!..»

Фрау Шметерлинг, продолжая пятиться, все еще делала попытки объяснить господину солдату, что ему не следует так поступать, потому что на квартире у нее стоит важный политический офицер и она находится под его личным покровительством. Господин солдат не только не понимал, но и не слушал ее объяснений, иначе слово «офицер», неоднократно повторенное и звучащее одинаково и по-немецки, и по-русски, насторожило бы бедного Талипова. Но ему мешал его первичный половой признак, находившийся в самом бушменском положении. К тому же роскошный халат фрау был недостаточно широк, и как она ни старалась запахнуть его, он непрерывно распахивался, открывая столь соблазнительные формы, что нетерпение Талипова только подогревалось.

Когда они оказались, наконец, в комнате, где стоял невиданной высоты шкаф со сверкающими через стеклянные створки хрустальными бокалами, тяжелый, черного дерева обеденный стол и обитый кожей колоссальный диван, Талипов крикнул женщине охрипшим голосом: «Раздевайся!»

И опять-таки не столько само слово, сколько выпученные от напряжения глаза Талипова и судорога, пробежавшая по его крохотному личику, пояснили фрау Шметерлинг требования солдата.

Когда она пересказывала эту часть истории, в ее глазах мелькнула едва заметная улыбка, наверное, в тот момент она сравнила миниатюрную фигуру Талипова со своей, достаточно массивной. Но перед ней как-никак торчало дуло автомата, и держал его не какой-нибудь европеец, а дикий Азиат, которому ничего не стоило выстрелить и убить ее.

Смерти она, естественно, боялась, как и Талипов, поэтому, не отрывая глаз от автомата, покорно сняла халат, стащила с себя комбинацию и прекрасные кружевные трусики.

Талипов уронил автомат и стал поспешно готовиться к дальнейшим действиям.

Когда капитан Синицын — а важный политический офицер был именно он — вошел в комнату, то с изумлением обнаружил, что на его хозяйке и, разумеется, любовнице лежит солдат в гимнастерке, сапогах, но с абсолютно голым, белым, как молоко, мальчишеским задом.

Фрау Шметерлинг как-то странно улыбнулась и сделала знак, чтобы он не мешал.

— Мне стало жаль этого мальчика, — застенчиво, с каким-то даже снисходительным сочувствием объясняла потом фрау Шметерлинг. — Он ничего не умел, совсем ничего, и я боялась его испугать. Это очень опасно — спугнуть мужчину, когда он... в первый раз...

Синицын не боялся последствий такого испуга, скорее всего, и не подозревал о них. Он поддался естественному возмущению, одновременно личного и глубоко принципиального характера.

— Встать! Смирно! — крикнул он грозно, и первичный половой признак Талипова мгновенно потерял свой бушменский характер. Талипов вскочил и вытянулся по стойке «смирно», что неминуемо повлекло за собой падение штанов.

— Талипов?! — изумился Синицын и совсем уж глупо, по-видимому, от полной растерянности, спросил: — Что ты тут делаешь?

Муса вытянулся еще более молодцевато и, не обращая внимания на штаны, спустившиеся до полу, стал по всей форме докладывать.

— Товарищ капитан! Красноармеец Талипов находится при исполнении...

Дальше должно было последовать «служебных обязанностей», но этих слов Талипов так и не произнес, сообразив, что служебные обязанности никакого отношения к его действиям не имеют. Никаких других слов в голову не приходило, и он смолк, уставившись на капитана широко раскрытыми, испуганными глазками.

Фрау Шметерлинг, все еще голая, села на диван и, укоризненно поглядывая на Синицына, закурила. Ей было смешно, но в то же время жаль незадачливого насильника.

Талипов смотрел на парторга обреченно. Попытка изнасилования была налицо и грозила штрафным батальоном. Ему, как всегда, не везло. То, что сходило с рук другим, ему обойдется дорого, надо же было попасть на квартиру собственного парторга!

Когда я пришел к Синицыну, Талипова уже не было, и фрау Шметерлинг вновь облачилась в шелковый халат с фантастическими птицами. Синицын прохаживался по комнате, заложив руки за спину, и пытался понять, что все-таки произошло, действительно ли была попытка изнасилования. Поведение молодой женщины смущало его, он даже подозревал самую обыкновенную измену, хотя не мог представить, что такая женщина, как фрау Шметерлинг, может прельститься Талиповым. Но — женщины... Чего не бывает?!

Мое появление слегка смутило его, и он не сразу решился воспользоваться моим знанием немецкого языка при деликатном объяснении. Однако возмущение, ревность и любопытство не давали ему покоя, и он скрепя сердце решился.

— Спроси ее, — он кивнул в сторону фрау, приводившую перед зеркалом в порядок свою прическу, — что тут произошло?

Подозреваю, что фрау Шметерлинг доставляло некоторое удовольствие поиздеваться над русским капитаном, иначе трудно было объяснить едва ли не насмешливо вызывающий тон, которым она поведала нам о нападении Талипова. Выслушав ее рассказ, капитан мрачно поглядел на меня и крепко выругался как в адрес Талипова, так и своей хозяйки. Фрау Шметерлинг, разумеется, ничего не поняла и продолжала улыбаться, будто ничего особенного не случилось. Не исключено, что она понимала неприятную ситуацию, в которую попал «важный политический офицер», и не слишком ему сочувствовала.

Талипов отделался десятью сутками гауптвахты за появление на улице в расстегнутой гимнастерке. И хотя по просьбе Синицына я ни с кем не делился своими сведениями, весь батальон смеялся. Смех этот не мог не задевать парторга, и он съехал с квартиры легкомысленной фрау.

Но слухи о сочувственном отношении красивой немки к маленькому Талипову получили широкое распространение среди солдат, и кое-кто попытался повторить его попытку. Правда, без автомата. В этом таилась ошибка. Фрау Шметерлинг оказалась вовсе не столь уж уступчивой и пожаловалась какому-то тоже очень важному офицеру. Офицер прекратил посягательства на фрау Шметерлинг единственно возможным способом — поселился в ее квартире.

Не сомневаюсь, что фрау Шметерлинг абсолютно порядочная женщина, и не склонен бросать тень на ее репутацию — быть может, она по сей день живет в городе Риза. Война есть война, победители всегда победители, и я даже восхищаюсь отчасти этой женщиной, не потерявшей чувства юмора и чисто женской снисходительности к мужским слабостям.

Но было что-то фатальное и непостижимое в том, что Талипову так не повезло. Почему то, чего можно даже без автомата важному политическому офицеру, что легко, играючи, добивались его товарищи, так и не удалось бедному Мусе? А разве он, Талипов, не имел право на какое-то вознаграждение за те лишения, которые он нес, оторванный от дома, всю войну не расстававшийся со страхом смерти? Имел или не имел?

Можно было, конечно, поразмыслить над этой историей, подивиться, зачем понадобился Мусе автомат в деле, которое прекрасно слаживалось у других и без него, посочувствовать двусмысленному положению парторга Синицына, воспитывавшего солдат в духе высокого патриотизма, интернационализма, коммунистической нравственности, сознательной дисциплины и не посмевшего отдать Талипова под суд. Не знаю, пожалел ли он своего подопечного или не захотел оказаться в смешном положении. Все люди, все человеки.

Можно было поразмыслить и о чисто психологических и социально-биологических аспектах этого происшествия, но была весна, была Победа, кончилась война! Думать не хотелось.

Мы просто смеялись.

Семен Фрейлих

Любовь в конце века

Максим подрабатывал извозом на своем видавшем виды «Москвиче». Однажды его остановила молодая женщина. Она села на заднее сиденье, и Максим, бросив взгляд в зеркало, оторопел. Блондинка была точь-в-точь Люба, которую он полюбил еще в той, другой жизни, как он теперь называл войну.

— Сколько я вам должна? — спросила пассажирка.

Максим очнулся, обернулся и посмотрел на нее.

— Это я вам должен...

— В каком смысле?

— Как вас зовут?

— Люба.

Максим изменился в лице.

— Что с вами?

— Ничего... Ничего...

— Тогда до свиданья?

Максим кивнул.

Пассажирка вышла и поднялась по лестнице телецентра «Останкино».

Когда она вышла с видеокамерой, ее позвал сигнал «Москвича».

Этот странный человек ждал ее битый час.

Он открыл дверь, и теперь она села рядом с ним.

Машина тронулась, и она боковым зрением стала разглядывать его.

Это был мужчина в летах, сильно небритый. Широко расставленные глаза и коренастая фигура запоминались. Он наверняка воевал, подумала Люба и легко представила себе его молодым лейтенантом. Еще она подумала, не тот ли это человек, которого искала для передачи о войне.

Они стали встречаться, но она скрывала свой замысел, а между тем, как опытная журналистка, выуживала у Максима то одно, то другое, и он сам удивлялся, как мало до этого знал себя. Одинокий человек, он стал поверять ей самое сокровенное, наболевшее, словно записывал в свой дневник. Вспомнил отца: во время большого террора тот был репрессирован, но Максим не отказался от него и в знак протеста написал стихотворение, которое сломало его судьбу. Максима исключили с первого курса института. Было лето 1941 года, началась война, и Максим, сын «врага народа», добровольцем записался в действующую армию.

Максим отличался большой храбростью, он не боялся смерти, он искал ее. Но высшее провидение зачем-то сохранило его — трижды раненный и трижды награжденный, он вернулся, однако здесь, в мирной жизни, ему не забыли ни отца, ни то стихотворение, ни того, что он еврей. И хотя евреем он был только по отцу, Абраму Иосифовичу Высоцкому, и мог укрыться под фамилией матери, русской женщины, как это сделали многие, он отказался от этого и даже отчество отказался изменить, например «Абрамович» на «Аркадьевич», это тоже делали знакомые. Одним словом, Максима Абрамовича Высоцкого не печатали, зато охотно давали ему переводы — сколько посредственных поэтов он сделал знаменитыми, в то время как его собственные стихи копились в ящике стола. И все-таки ему доставало чувства юмора, и он однажды заметил Любе:

— Я один из величайших неизвестных поэтов мира...

— А гонорар?

— Нельзя быть великим и брать за это деньги.

Люба понимала, что идеализм губит Максима, и показала его стихи Валерию Лопатину. Валерий был удачливым предпринимателем. Еще недавно он занимал со своей Светой одну из комнат в квартире, где жил и Максим. Когда дела его наладились, он отселил две семьи и благоустроился с размахом нувориша в трехкомнатной квартире. Валерий был неравнодушен к Любе, в ней было все, что он хотел видеть в своей Свете. Он забил книгами квартиру, но, увы, Света их не читала, хотя была по-своему умна и, по существу, управляла всеми делами Валерия. Валерий ценил талант Максима, одно стихотворение даже вызвало у него слезы. Может быть, это произошло потому, что Люба сама прочла его Валере, и ее волнение передалось ему, это было именно то стихотворение, которое когда-то сломало жизнь Максима.

Стихи о жестокости и несправедливости века тронули Валеру недаром: в молодые годы с ним тоже сурово обошлись. Инициатива и оборотистость, которые теперь вызывали восхищение в этом одаренном от природы человеке, прежде, в глухие годы застоя, считались проявлением авантюризма, и Валере, как и другим смекалистым хозяйственникам, пришлось отсидеть за решеткой.

— Молодец, Максим... Обижаться на историю — все равно что писать против ветра... Это надо издать... И не посмертно, черт возьми...

— Это возможно? — с надеждой посмотрела на Валеру Люба.

— Возможно? — заводился Валерий. — Сегодня все возможно.

Мысль его лихорадочно работала, он схватил телефон и, не заглянув в телефонную книжку, набрал по памяти код нужного ему города и номер учреждения.

— Алло, — сказал он вкрадчиво, — Федора Ивановича... Занят? Это Лопатин говорит... Да, срочно... Подожду... Федя? Здоров!.. Нормально... Вагоны пришли? Что-что? Город спас? Не преувеличивай. Ты лучше скажи — как там в вашей типографии дела? Узнаешь? Если перегружена, скажи Федулову, что мне это надо... В чем дело? Ничего особенного. Хорошего поэта надо напечатать...

Последние слова Валера сказал со скрытой грустью: он, всемогущий, завидовал Максиму — у того были стихи и недоступная ему женщина. А Люба была потрясена удачей, она бросилась к Валерке и, обхватив его голову, поцеловала в губы.

Валерка, овладев собой, сказал, опустив глаза:

— Вот за это можно отдать жизнь...

У Любы был роман с Виктором, журналистом лет тридцати. В их отношениях были приливы и отливы, в момент, когда Люба познакомилась с Максимом, с Виктором была как раз очередная размолвка. Виктор был сыном своего времени, или, лучше сказать, безвременья: начитанный, честолюбивый человек, но его незаурядные способности не имели выхода. 19 августа 1991 года было его звездным часом, он был одним из активистов по организации «живого кольца» вокруг Белого дома. Его заметили, и он мог бы сделать карьеру, если был бы способен в корыстных целях не замечать пороков людей, которые входили во власть.

В октябре 93-го он не был ни с теми, кто засел в Белом доме, ни с теми, кто его расстреливал. Его метания сказывались на его отношениях с Любой, невроз века стал и его свойством, и он не мог принести ей счастья. Виктор находил успокоение, напрашиваясь в горячие точки, которых становилось в разваливающемся государстве все больше. В свое время читающая публика обратила внимание на его аналитические статьи из Карабаха. Вершиной его журналистского творчества была статья «Труба», ею, теперь уже из Чечни, он выстрелил в лицо обществу. Слово «Труба», вынесенное в заголовок, подразумевало несколько смыслов. В просторечии труба — значит гибель, конец. В библейском смысле — труба иерихонская — очень громкий голос, возвещавший о разрушении стен города. В статье был и третий уровень: отбрасывая метафоры, Виктор буквально ошарашивал прямым смыслом названия статьи: труба — это нефтепровод, который проходит через Чечню. В этой трубе было все дело. Такого рода трубы меняли судьбу целых регионов. Касаясь конфликта Москвы с Грозным, он высмеивал тех политиков, которые собирали друг на друга компромат. Виктор не компрометировал ни Ельцина, ни Дудаева. Они сами в его статье представали фигурантами на шахматной доске истории. Труба, по которой текла нефть, была причиной противостояния, только признав это, то есть сняв тайные покровы с происходящего, можно было разрешить конфликт, перестать убивать друг друга. А пока планомерно разжигался огонь национальной розни, искры которой разлетались по всему Кавказу.

Последняя статьи Вити называлась «Победителей не будет». Корреспонденция чудом дошла до редакции, в ней был и конвертик для Любы, а в нем записка: «Помнишь, ты хотела, чтоб у нас был ребенок. Я был эгоистом. Прости... Если, курносая, я не вернусь, выходи замуж за старика... Я тебя любил. В.».

Люба горько плакала над его письмом вместе с Витиной мамой Марией Петровной. Когда они прощались, Мария Петровна сказала:

— Ты меня не оставишь?

— Что вы... мама...

Обнявшись, они снова плакали...

А пока жизнь шла неспешно, как течение реки Оки, на которой оказались Максим и Люба. Здесь, в заброшенной даче, Максим каждое лето работал до глубокой осени. Люба мыла пол и из-под руки видела, как Максим задумался, а потом начал набрасывать строки в свою книжечку. Только что не было этого стихотворения о барже, мимо которой они сегодня проплывали на лодке, а теперь оно есть и наверняка останется как маленький шедевр. Не то же произошло с самой Любой: только что между ними еще была дистанция, и вдруг она почувствовала, что без этого человека жить не сможет.

Утром она ему сказала:

— Ты никогда не будешь старым...

Они решили здесь, в уединении, провести отпуск — без газет, без радио и телевидения, чтобы принадлежать друг другу. Они ловили рыбу, пекли лепешки, купались на заре, в них проснулось первобытное, а лучше сказать, первозданное чувство естественного бытия, и они были счастливы.

Это длилось всего три дня. На четвертый их настигло сообщение из того мира, от которого они пытались уединиться. Невдалеке причалила лодка, и хозяин ее, забросив удочку, включил приемник, чтобы послушать известия. Передавалось экстренное сообщение: Ельцин распустил парламент.

Люба изменилась в лице.

— Что теперь будет?

— Русский медведь встал на задние лапы и зарычал... Сейчас весь мир затаил дыхание.

— А мы ничего не слышали, — вскочила Люба. Мы имеем право! Вот ты воевал. Ты весь в шрамах. Скажи, мы имеем право?

За обедом они не сказали ни слова, но каждый знал, о чем думает другой. На стене висела зачехленная видеокамера Любы, она должна была быть сейчас в деле.

Максим вышел и стал готовить к отъезду машину.

И вот уже «Москвичок» с Максимом и Любой едет сквозь тревожную столицу.

Как все-таки устроен человек: вокруг разворачивались исторические события, а Максим думал с ревностью о Любе — они еще не успели привыкнуть друг к другу, а он сам же сейчас везет ее в Москву, к Виктору. Интуиция не обманывала Максима, старое чувство Любы еще не улетучилось вовсе, и действительно, она вернется к Виктору, чтобы, пережив унижение, окончательно уйти к Максиму.

А между тем вокруг Белого дома напряжение усиливалось. Уже стреляли, и раненые были с обеих сторон. Максим жил на Красной Пресне, и ночью к нему ввалился раненый защитник Белого дома, Максим оказал ему помощь, а потом, едва тот снова ушел на баррикады, появился другой раненый, на сей раз омоновец, и Максим его тоже перевязал.

С верхнего этажа здания, завершающего Новый Арбат, все было видно до детали. Выстрелил снайпер, и внизу кто-то упал. Сразу толпа рассеялась. А потом снова собрались у подножия дома. И тут, на противоположной стороне Москва-реки, у гостиницы «Украина», собрались зеваки. Жаждали зрелища,

и оно наступило: танки, что стояли на мосту, ударили из пушек прямой наводкой, и, словно в сюрреалистическом видении, Белый дом становился черным. Максиму казалось, что все происходит во сне: надо что-то делать, а он не может двинуть рукой. Только теперь он понял свою вину перед капитаном Субботиным: там, на войне, он безвольно стоял, когда его друга расстреливали.

Прошло несколько месяцев, жизнь входила в свою колею. Позвонила Максиму Люба, у нее была для него потрясающая новость. Как всегда, она куда-то опаздывала и ждала у метро, где он ее обычно подхватывал. Через несколько минут знакомый нам «Москвич» был в условленном месте.

Максим открыл дверцу, и Люба впорхнула в машину.

— Нас ждет в своем офисе Валерка. Из Ярославля привезли твою книгу «Любовь в конце века». Весь тираж... понимаешь, что там творится. Десять тысяч экземпляров.

Такого Максим не ожидал. Он уже привык к мысли, что его произведения никогда не выйдут, вернее, выйдут, но когда его уже не будет, а завистники прикинутся друзьями и станут писать о нем воспоминания. Пока он переводил чужие стихи, а вернее, обрабатывал их до блеска, а в перерыве занимался частным извозом.

Они ехали мимо Белого дома. Он был огорожен, шли восстановительные работы, но чернота верхних этажей еще напоминала о случившемся.

— Наутро проснулся знаменитым, — расходилась Люба. — Цветы Светлане надо купить. Она у Валерки работает на компьютере.

Максим, притормозив машину, остановился у продавщицы цветов.

Он купил три розы и направился к машине. Неожиданно из проходящего на большой скорости «Мерседеса» раздался выстрел, и Максим упал как подкошенный.

Люба не сразу поняла, что произошло, подбежав к нему, она упала на колени и завыла по-бабьи.

В смутное время вопрос «кто убил?», как правило, остается без ответа. Люба была уверена, что преступник был из той банды, от преследования которой Максим, благодаря своему юркому «Москвичу», однажды спас человека. Машину наверняка запомнили, и это тревожило Любу. Люба не могла только знать, что с теми крутыми парнями связан Валерка.

Знала об этом жена Валерки, Света. Однажды она подслушала телефонный разговор мужа, из которого поняла, что речь идет о Максиме, и закатила истерику:

— Ты не сделаешь этого, — кричала она. — Ты хочешь, чтоб она тебе досталась... Такая женщина не может тебя полюбить... Посмотри на себя!

Справедливости ради следует сказать, что Валерка не был инициатором этого убийства. Но он мог предотвратить его, но так поступить было выше его сил. Страсть заглушила в нем совесть. Издав стихи Максима, он дал ему бессмертие, но за это еще больше его возненавидел: он возвеличил того, кто стоял между ним и Любой. Это была ошибка, и теперь ее можно было исправить чужими руками.

Возмездие придет к Валерию Лопатину, то бишь к Валерке: в одной из ночных разборок, которые стали в городе привычными, он будет убит при выходе из ресторана «Арлекин».

Люба разбирала архив Максима. Среди блокнотов нашла тетрадь с заметками для поэмы «Свободное падение».

В тетради каждое слово теперь звучало откровением, и Люба тихо прочитала:

«...Мы не можем быть счастливы, потому что берем от явления лишь его одномоментный смысл, то есть одну только его сторону.

...Коммунисты в период революции — романтики, у власти они вырождаются.

...Расстрел под Житомиром Субботина (1943) и расстрел Белого дома (1993) поставить рядом.

...Мы срываем плоды, не давая им созреть.

...Не надо бояться свободного падения. Крылья раскрываются только в полете.

...Люба мне вернула все...»

Теперь все имело историческое значение: и то, что ей рассказывал Максим, и то, что случилось с Виктором, и то, что она сама пережила. Сталкиваются куски хроники. Август 1991 года: среди защитников Белого дома — Руцкой и Ельцин — народные герои, уставший Ростропович спит с автоматом. Октябрь 93-го — обросшего бородой Руцкого, словно пленного Паулюса, выводят под конвоем и ведут сквозь строй. Виктор ведет свой последний репортаж из Грозного. Падает Максим с розами. Рыдает Света над убитым Валеркой...

«Почему мужчины, которые любят, гибнут?» — спросила себя Люба. Она заплакала и уже сквозь слезы увидела Максима молодым, на войне, с той, другой Любой, и оттого ревниво кольнуло в сердце. Это был толчок зарождающегося в ней живого существа. Пройдет немного времени, ребенок появится на свет, и с ним начнется новый круг жизни.

Соломон Шульман

Катастрофа

Случай, о котором мы хотим рассказать, произошел в маленьком рабочем поселке, расположенном неподалеку от крупного промышленного города. Таких поселков — пыльных, жарких, безликих, с одноэтажными домиками, с чахлой зеленью в палисадниках, с таверной и одной продовольственной лавкой — сотни и тысячи в любой стране. Люди здесь поголовно знают друг друга и всё друг о друге. Короче, обстановка столь типична, что и описывать нечего.

Поселок просыпается на заре, ибо люд здесь рабочий, а работа многих находится в том самом промышленном городе, возле которого расположен поселок. Чтобы не опоздать на работу, надо попасть на первый ранний автобус. Поэтому автобус по утрам берется штурмом, но в конечном итоге после хорошего уплотнения он забирает всех, кроме проспавших.

Дневные дела посельчан однообразны и скучны: продовольственная лавка, ставшая чем-то вроде женского клуба, где можно поболтать, посплетничать; развесистое дерево в центре поселка, под которым собираются пенсионеры; лавочки возле калиток, на которых греются старухи и кошки; загорелые мальчишки, купающиеся в пыли...

К вечеру возвращаются мужчины, и в полную силу своих огней оживает таверна. Окна поселка постепенно гаснут; лишь таверна, как маяк, продолжает светиться, выбрасывая из себя клубы дыма и крики пьяных посетителей. Наконец, и она замолкает. Поселок спит...

Таков цикл дня.

Люди, о которых пойдет речь, уже не крестьяне, так как оторвались от земли, но еще и не горожане. Что-то промежуточное.

Событие произошло в понедельник, жарким июльским утром. Но мы начнем свой рассказ с воскресного вечера. В этот вечер жители поселка праздновали свадьбу одного из своих посельчан.

...На уютном диване устроились мальчик и девочка. Мальчик перелистывает книгу с картинками. Это книга о происхождении человека: рисунки свирепого питекантропа, волосатого неандертальца, пожирающего свою добычу... «Такими были когда-то мы, — говорит мальчик девочке, — злыми и кровожадными. А потом прошло много тысяч лет, и мы стали вот такими...» Он переворачивает страницу. На ней изображен человек-кроманьон — одухотворенный, аккуратненький, в виде Адама. Девочка смеется. «А теперь кто мы?» — спрашивает она. «Теперь мы люди, — говорит серьезно мальчик, — нормальные люди...» Разговор этот происходит в шумной большой комнате, где шумит свадьба.

Свадьба протекала со всеми положенными ей атрибутами: пили, ели, плясали, пьянели, ухаживали за чужими женами, устраивали друг другу сцены ревности, сплетничали, целовались или, наоборот, ругались. Никому из присутствующих не могло прийти в голову, что многие из них на следующее утро будут мертвы. А пока, не подозревая, что проходят последние часы их жизни, герои проявляют себя в полноте своих характеров.

Трагического еще нет, зато комического предостаточно. Чего стоит, например, ссора двух стариков — отца жениха и отца невесты! Выпив и вспомнив обиду тридцатилетней давности: «А помнишь, ты мне коня не давал на базар съездить?!» — они решили выяснить отношения именно сегодня. Слово за слово — и, дрожа бородами, сошлись лоб в лоб. Со стола полетели закуски, тарелки с салатами и паштетами... Их разняли и заставили целоваться. Примирение состоялось, и, чтобы закрепить его, оба деда решили назавтра ехать в город и гульнуть вдвоем за счастье молодых.

У супругов Н. ссора зашла гораздо дальше. Он — тридцатилетний, молодой, здоровый, и она — того же возраста, но несколько расплывшаяся после двух детей и от однообразия жизни ставшая сварливой. Его будоражило стройное тело соседки, а ее — ревность и обида. Скандал начался еще на свадьбе, со взаимными упреками и даже пощечинами в темном углу, и продолжался дома всю ночь. А в конечном итоге он опоздал на автобус, то есть на работу.

Напротив, старая, одинокая, прилипчивая бабка, прозванная посельчанами Сплетницей, была счастлива, купаясь в своей стихии. Одной ей было скучно, а на людях как-то веселее. Она исполняла роль поселковой приживалки и плакальщицы, разносила почту, обмывала мертвецов, толкалась в церковном приходе и приглашалась в помощь для разделывания свиней. Словом, свадьба была широким и благодатным полем ее деятельности, так что сегодня она чувствовала себя при деле.

Молодожены, конечно же, были счастливы. Утром молодая хозяйка нежно выпроводила мужа на работу, снабдив его пирожками и поцелуями. А он, счастливец, и сам спешил к автобусной остановке раньше срока, чтобы успеть еще раз принять поздравления друзей и посельчан, что, естественно, было приятно.

Таких семейных пар — счастливых и несчастливых, ссорящихся и не ссорящихся — будет гораздо больше, но рамки либретто не позволяют нам проследить за всеми действующими лицами. Оставим это для киносценария.

Короче говоря, утро первого рабочего дня недели началось как обычно, разве что более нервно, чем обычно, так как всякая гулянка с обильной выпивкой, как известно, влечет за собой на следующий день головную боль, семейные сцены, недосыпание и прочие эксцессы. И в это утро неудовлетворенность людей жизнью выливалась несколько более агрессивно.

...Наконец, захлопали двери домов. Мужчины с узелками, в которых было завернуто их дневное пропитание, потянулись к автобусной остановке.

В ожидании автобуса еще сонная толпа лениво и неразборчиво гудела. Поссорившиеся вчера отцы, выполняя свое намерение, собрались в город кутнуть. Время от времени раздавался взрыв смеха — это обсуждали вчерашний вечер молодые парни. Друзья окружили молодожена и не без колкостей поздравляли его. Другие подшучивали над немногочисленными женщинами, собравшимися в город по своим надобностям. Мужчины посолиднее беседовали о сложностях жизни, о ценах, о безразличии начальства к их заботам и о прочих житейских обидах. Одним словом, здесь собрались все наши герои, которым судьба уготовила трагический конец.

Наконец, подкатил небольшой автобус — старенький дребезжащий железный ящик. Очередь пришла в движение и через минуту развалилась. Автобус вздрогнул под людским напором и уже не прекращал дрожать до конца посадки. Водитель что-то кричал, но его не слушали. Происходил штурм, так как ехать далеко, а сидячих мест мало. Наконец, автобус утрамбовали. Двери кое-как закрыли — и машина тронулась. Водитель сделал два-три резких торможения, чтобы хоть как-то уплотнить пассажиров, но это не помогло. Уплотняться было некуда. Можно было поджать ноги и остаться висеть в воздухе — так плотно прижимали вас тела других. Все это, конечно, нервировало людей, но не очень: они привыкли. После резкого торможения раздались обычные выкрики шутников: «Не дрова везешь!», «Кому тесно — пусть едет на такси!» и прочие. В основном же, дыша почти в рот друг другу, люди продолжали начатые на улице разговоры, споры и даже ругань. Все шло своим чередом, и никому не могло прийти в голову, что в спорах и толкотне проходят последние минуты их жизни. Так уж, к сожалению, устроено большинство из нас. Мы не утруждаем себя памятью о том, что «человек смертен, причем смертен внезапно»...

За пыльным холмом, в полутора километрах от поселка, протекала маленькая речушка в метр глубиной, давно превращенная отходами большого города в вонючую канаву. Через нее был переброшен деревянный мостик без перил, метра в три шириной, который посельчане прозвали «козлиным». А сразу за мостиком начиналась яма, оставленная после брошенных земляных работ. Речушка наполнила яму, и образовалось зловонное озерко, метров тридцать на тридцать и метра два с небольшим глубиной. На «козлином мостике» и произошла трагедия. Зазевавшийся шальной мотоциклист врезался в автобус. Автобус, стремясь избежать столкновения, вильнул, соскочил с мостика, перевернулся в воздухе и оказался в яме. Причем перевернулся так неудачно, что упал на крышу, а верхушки его колес, чуть выступая шинами над темной водой, какое-то время еще продолжали крутиться, создавая рябь на грязной поверхности озера.

Тут мы должны остановиться на виновнике аварии. Это был подросток лет пятнадцати из того же поселка. Тихим нравом он не отличался никогда и, как говорится, был «бельмом на глазу» у посельчан, доставляя им те неприятности, которые может доставлять озорной мальчишка. В это злополучное утро он возвращался из города, куда отправился три дня назад к тетке. Собственно говоря, вернуться он должен был лишь завтра или послезавтра, но так уж получилось.

...Оглушенный и окровавленный мотоциклист был отброшен ударом в речушку, по другую сторону мостика, и накрыт мотоциклом. Мутная вода сомкнулась над ними. Однако вода и привела его в чувство. Полузахлебнувшийся, залитый кровью, почти без сознания, он все же выбрался на берег. До сознания еще не дошло происшедшее, но ужас уже объял его. Боль и ужас погнали его прочь от места катастрофы, и на проселочной дороге стало пусто. Холм скрыл катастрофу от глаз посельчан.

Прошло минут тридцать, когда на «козлином мостике» появился первый велосипедист. Он был жителем не этих мест. Притормозив, он удивленно посмотрел на причудливо торчащие из воды колеса, но так как все кругом было тихо, а мутная поверхность озера уже успокоилась, принял эту аварию за старую и покатил дальше.

Прошло еще с полчаса, пока кто-то из мальчишек не принес весть, что «из ямы торчат колеса». Но и это не взбудоражило поселок — мало ли какие колеса торчат из ямы; там давно собирались проводить работы. Но любопытные все же пошли посмотреть.

Кто-то из отважных нырнул в грязную, мазутную воду, чтобы узнать, в чем дело, и вынырнул с округленными, испуганными глазами. «Там наш автобус!» — задыхаясь, прошептал он...

...И теперь уже весть молнией донеслась до поселка, громом раскатилась по нему, вызвав вопль и тяжелый вздох беды.

Полуодетые люди бросились по пыльной дороге из поселка к мостику. Мужчины, старики, женщины, дети и те счастливцы, которые, пусть даже в связи с неприятными семейными обстоятельствами, вроде уже знакомого нам Н., или по другим течениям судьбы, избежали трагического автобуса. Никому не пришло в голову сообщить о случившемся властям и вызвать помощь. Люди мчались, обезумев от страха и предчувствия непоправимого несчастья.

...И без того вспененная муть озера закипела от человеческих тел. Старались перевернуть автобус на бок, но он не поддавался. Ныряльщики сообщали все более ужасные подробности: крыша автобуса сплющилась, закрыв оконные проемы и превратив его в железный гроб. Лишь выбитое, но не до конца сплющенное окно водителя оставалось еще полудоступным, в него можно было пролезть.

Водителя вытащили. Грудная клетка его была продавлена, а тело посинело от удушья.

От страшного вида мертвеца вопли удвоились. Трагедия разрасталась. Теперь уже вытаскивали из воды женщин почти без сознания, которые ринулись в воду. У одной начались родовые схватки.

И лишь роды напомнили людям, что существует медицина, полиция и помощь.

Бросились в поселок к телефону.

...Завывая сиренами, примчались полицейские и медицинские авто. Но что они могли сделать? Толпу оттеснили, озеро окружили. Роженицу уложили в машину, но трясти по пыльной дороге побоялись, ибо роды уже начались.

...А в это время трезвонили телефоны у начальства большого города, сообщая о случившемся. К месту аварии неслись новые полицейские подкрепления, и вскоре в кордон попало не только озеро, но и весь поселок. Никому не разрешалось ни войти, ни выйти из кордона. Почему? Это сказать трудно. Таково было распоряжение начальства, которое, по-видимому, боялось вспышки людской стихии. Наконец, тягачи уже подтащили подъемный кран, и водолаз подцепил автобус. Солнце двигалось к полудню, жгло невыносимо, и темная маслянистая гладь озера отражала происходящее.

Кран осторожно поднял автобус над водой и понес к берегу. Из щелей и сплющенных окон хлынули потоки грязной воды. Сквозь те же щели, если присмотреться, можно было увидеть людей, тихо стоявших вниз головами, будто ничего и не произошло.

Посельчане замерли, молча взывая к Богу, ожидая чуда — а вдруг живы?!

Автобус поставили на колеса и, так как окна и двери были заклинены, начали резать автогеном. Наконец дверь вывалилась, а за ней вывалился и черный от грязи мертвец. Он вывалился ужасно, будто шагнув мимо ступенек. Даже автогенщики шарахнулись по сторонам. На мгновение воцарилась гробовая тишина, а в следующий миг кто-то из посельчан, стоявших поближе, в страхе выкрикнул имя мертвеца. Из толпы ему ответил протяжный звериный вопль.

Не будем описывать все подробно. Трупы начали выносить один за другим, кладя их на расстеленный брезент. Все пассажиры были мертвы. По мере освобождения автобуса он будто оживал от ударов падающих тел и скрипов. Могло показаться, что пассажиры толкаются, чтобы поскорее выбраться из него.

Полиция еле сдерживала толпу, а врачи суетились над мертвецами. Но суетиться, собственно говоря, было нечего. В этой жизни им никто уже не мог помочь. Как было установлено впоследствии, часть пассажиров погибла при ударе крыши автобуса о грунт, а бóльшая часть вообще не получила увечий. Тел было слишком много, и удар для них оказался мягким. Их просто оглушило, и они захлебнулись, не имея возможности выбраться из-за тесноты.

Машины «скорой помощи» дали задний ход, приблизившись к брезенту, на котором лежали мертвые. Санитары уложили несколько трупов на носилки и понесли к машинам. В это время над стонущей толпой раздался надрывный женский крик: «Их резать будут!..» Обезумевшая толпа, защищая право мертвых на покой и неприкосновенность, взвыла и с удесятеренными силами бросилась вперед. Напор ее был дик и страшен. Растерялись не только врачи, но и полицейские. Ничто уже не могло спасти от прорыва. Кордон дрогнул, разомкнулся, люди смяли его и кинулись к мертвецам. Еще мгновение — и, подхватив трупы своих близких, люди двинулись по пыльной дороге по направлению к поселку.

Жаркий день уже давно превратился в грозовой, и теперь, двигаясь к вершине холма, на фоне черной тучи, толпа с мертвецами представляла зрелище невиданного крестного хода мертвых.

Что было делать? Отнять у людей трупы можно было, только убив живых! Поэтому полицейские сопровождали процессию, не вмешиваясь в происходящее, а позади двигались врачи и медицинские машины.

Трупы внесли в дома, и поселок оцепенел. Он замер той зловещей тишиной, которая предвещает взрыв. Вторя ему, замерла и природа. Небо уже полностью затянуло грозовой тучей; ветер, гнавший пыль по дорогам, утих, чтобы вот-вот, в следующее мгновение разразиться ударом молнии и ливнем. Встревоженные тишиной полицейские отступили, сомкнув кордон на окраине поселка.

И вдруг, взрывая зловещую тишину, ударил церковный колокол. Он ударил протяжно, с нарастающим гулом и уже не прекращал свой плач. Завыли собаки, рванул порыв ветра, вышибая стекла, — и грянул гром. В голос ему завыл поселок.

Оставим на время посельчан и вернемся на место трагедии. Сюда уже прибыла следственная группа, пытаясь разобраться в причинах катастрофы. Следы на дороге были уничтожены машинами и толпой, но вмятина на автобусе ясно доказывала, что произошло столкновение, и, по-видимому, с мотоциклом. Однако куда девался этот мотоцикл и его водитель, понять не могли. Выйти невредимым после такого удара представлялось маловероятным. Первая мысль была, что мотоцикл, как и автобус, оказался в озере, и теперь эту мысль проверяли, обшаривая озеро баграми. Никому вначале не пришло в голову обследовать речушку, ибо была она такой маленькой, что и спрятаться-то негде. Хлынувший ливень заставил прервать работы.

...Этот же ливень привел в чувство и виновника аварии. Он лежал в кладбищенских кустах, в нескольких сотнях метров от мостика, куда, сам не зная как, дополз после случившегося. Сознание его было неясным, и все кружилось. Запекшаяся кровь покрывала лицо, руки, одежду. С его места хорошо были видны мостик, поселок и огни полицейских машин. Заунывно неслись удары церковного колокола.

Страх страшнее, чем боль, сжал душу мальчишки. Размеры катастрофы еще не дошли до него, но в том, что произошло нечто ужасное, сомнений не было.

О возвращении в поселок не могло быть и речи. Родители думают, что он в городе, и не станут искать. Бежать, спрятаться, скрыться — таковы были его первые мысли. Но куда бежать, как? Тупая боль раздирала все тело. Он попытался встать, цепляясь за кусты, но, лишь приподнявшись, со стоном опустился обратно. Ноги не подчинялись ему. Тогда он пополз. Здесь, рядом с кладбищем, был старый заброшенный склеп. Он хорошо знал это место, не раз зло хулиганя с мальчишками на кладбище — изображая мертвецов в белом, с горящими глазницами. Так они пугали посельчан, отчего возникали скандалы и истерики.

Опустились сумерки, а за ними ночь. Склеп скрыл от него мир, но не принес облегчения. Озноб сменился жаром. Жажда мучила сильнее боли. Он подползал к склепной луже, опускал в нее лицо, пил эту воду, но жажда не оставляла. Время от времени он впадал в беспамятство — и тогда кошмары, навеянные мальчишескими проказами и детскими мыслями, надвигались чередой.

«Я не нарочно, я не нарочно, — вскрикивал он и приходил в себя. Кошмары на время отступали, но потом надвигались с новой силой...

Так прошла эта страшная для него ночь.

Наступило утро второго дня. Опять засияло яркое июльское солнце.

...У начальства большого города трезвонили телефоны и решался вопрос, что предпринять, ибо, как мы знаем, после отчаяния нередко приходит гнев, а гнева толпы боятся все, особенно начальство. Было решено отправить в поселок бесплатные катафалки, гробы, оркестры и тем выразить свое участие...

...Обшарили все озеро, но результатов это не принесло, и теперь полицейский комиссар у себя в кабинете принимал донесения постов и доклады больниц: «Мотоцикл не обнаружен», «Неизвестный

пострадавший в больницы не поступал». Происшествие становилось все загадочнее. Решено было еще раз обследовать окрестности озера...

День давно перевалил за полдень, но поселок оставался вымершим и пустым. Заунывный бой колокола усиливал зловещую тишину. Окна почти каждого второго дома были затянуты черным, оттого поселок выглядел еще и трагически ослепшим. Это был черный день. Даже солнце казалось черным...

Изредка от дома к дому, пересекая желтую от пыли улицу, группой семенили старушки в черном во главе со Сплетницей да измотанный за бессонную ночь священник. Охрипший поп служил по домам молебен, а бабки помогали обмывать и одевать мертвецов. Старость и одиночество оградили бабок от потерь и трагедий и поставили в центр события. Они были единственной и самой живой действенной силой этого дня, а оттого чувствовали себя даже счастливыми, понимая свою необходимость. Бабки беспрерывно охали, поминали всех святых, вслух обсуждали заслуги покойника и в то же время любопытными, но привычными глазами следили за всем окружающим, замечая человеческие слабости, неловкости, содержимое шкафов, прочие мелкие семейные секреты, и не упускали случая хоть шепотом посудачить об этом. Со стороны могло показаться, что они репетируют или руководят собственными похоронами.

Бабки переходили из дома в дом, и процедура повторялась. Воистину это был их день...

Размеры либретто не позволяют подробно описать теперешнее состояние наших героев (избежавших и не избежавших трагедии), которых автор сценария выберет еще на свадьбе и еще на свадьбе познакомит с ними, но доподлинно известно, как сказал классик: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».

...В семье молодоженов горе было тройным. Покойники лежали в ряд — отец жениха, отец невесты и сам жених. Растрепанные, опухшие от слез матери и невеста, почти невменяемая, двигались по дому, слепо натыкаясь на мебель. Невеста то и дело бралась за какую-то совершенно ненужную работу, вроде мытья посуды, но тут же бросала ее и снова впадала в истерику.

Мальчишки постарше ходили, мрачно насупившись, но без слез, а самые маленькие, как им и положено, привыкнув к новой обстановке, время от времени затевали игру. Их усмиряли посторонние.

...Иногда осторожно скрипела то одна, то другая калитка, и оттуда выглядывало любопытное небритое подвыпившее мужское лицо, но тут же, будто испугавшись чего-то, пряталось обратно. Еще реже из той же калитки, крадучись, выходил подросток и непривычным для себя скорбно-медленным шагом направлялся в сторону продовольственной лавки. Там он что-то шептал лавочнику, воровато получал завернутую в бумагу бутылку, прятал ее за пазуху и тем же скорбно-медленным шагом отправлялся обратно. Это счастливцы, чудом избежавшие смерти (как, например, знакомый нам Н.), уже начинали потихоньку праздновать свое спасение. В их домах царили виноватая тишина, семейное согласие и хвала Богу. Время от времени подходили к окнам, выглядывали из-за занавесок, вполголоса сообщали друг другу о происходящем, но на улицу выйти не решались, словно чувствуя неприличие своего спасения.

...Была и третья категория посельчан, которые не чувствовали за собой никакой вины перед мертвыми, ибо на автобус не опаздывали и в город в то злополучное утро не собирались. К ним относился владелец таверны — крупный, вечно пьяный мужчина с крутым нравом и его тихая, послушная жена. Надо сказать, что они-то и были родителями мотоциклиста.

Чужое горе не обошло их стороной, так как сердцем были они люди не черствые, но, конечно же, и не коснулось так близко, как пострадавших. Понятно, что сегодня работы почти не было, и трактирщик пил то в обществе редких одиночных посетителей, то в компании изредка заходящих сюда, чтобы освежиться, полицейских. Полицейские обсуждали причины аварии, высказывали предположения о личности виновника и строили догадки о его странном исчезновении. Оказывается, из соседней тюрьмы позавчера бежал заключенный, и подозрение пало на него. Но непонятно, для чего ему нужно было бежать в эту малонаселенную местность, а не в шумный город, в котором легче скрыться, и где он раздобыл мотоцикл. Если бы он его украл, то за прошедшие два дня об этом уже сообщили бы в полицию. А пока ничего нет. Угнали несколько машин, но ни одного мотоцикла.

Трактирщик принимал активное участие в разговорах, высказывал свои соображения, ругал шальных мотоциклистов, которым пора отвернуть шеи за безобразия. Тут он спьяна вспомнил о сыне и решил по возвращении его домой отнять мотоцикл. Он спросил у жены, когда должен вернуться сорванец, и она ответила, что через день или два...

Так проходил этот день.

Однако разговор о сыне растревожил сердце матери. Она поделилась своей тревогой с мужем, не случилось ли с ребенком чего-либо, но он обозвал ее дурой, и на этом разговор окончился.

...Спустились сумерки, а за ними ночь, но окна поселка не гасли, а тускло мерцали стеариновыми огнями.

В знак траура огни таверны тоже не зажигались. Она стояла одинокая и пустая. Трактирщик спал за столом, положив голову на руки, а жена закрывала ставни, то и дело поглядывая на темную дорогу. Сердце ее становилось все более неспокойным...

...Наступило утро следующего дня.

Оно началось необычно. На пыльном холме появилась странная процессия. Шло с десяток катафалков, на которых восседало несколько групп музыкантов с инструментами. Траурные машины разъехались по поселку и понуро остановились у калиток. Музыканты топтались в пыли, не зная — начинать или еще рано...

Но вот заунывно завыл где-то женский голос, и музыканты приняли его за сигнал. Грустные мелодии, искажая друг друга, полились из разных концов поселка. В голос им с нарастающей силой зарыдали люди. Начался вынос тел.

...Машин не хватало, каждый дом ждал своей очереди, а поэтому шоферы слегка поддавали газ, заставляя людей двигаться быстрым военным шагом.

Изнемогающего от ходьбы туда и обратно священника вели под руки... Кроме того, были приглашены еще двое его коллег из города.

На описании кладбищенской процедуры мы останавливаться не будем.

...Но одна деталь не должна ускользнуть от нас. Пара воспаленных от голода, мук и страха глаз следила за происходящим на кладбище из склепа...

Два полных страданий дня неузнаваемо изменили мальчишку. С лица исчезла присущая озорникам подростковая самоуверенность и нагловатость. Черты заострились, кожа побледнела, глаза впали, округлились и почернели. В них светился уже не огонь озорства, а огонь боли, раскаяния и даже веры. Слезы катились по лицу, а пересохшие губы непрерывно что-то шептали, не то мольбу, не то молитву. Трудно сказать, о чем он думал, но ясно, что жаждал он одного — любви и прощения. Страх еще был силен, но раскаяние уже пересиливало его.

Виновник лежал на боку, прильнув к щели. При появлении каждой новой процессии руки его поднимались, закрывая лицо, и тогда тело мальчишки содрогалось от рыданий.

Кульминация наступила, когда на кладбище появились отец и мать. Скрываться дальше не было сил. Рыдая, он вскочил, чтобы броситься к ним, но страшная боль в искалеченной ноге пронзила тело. Вскрикнув, он опрокинулся и потерял сознание.

..Солнце уже ушло далеко за полдень, когда кладбищенская процедура окончилась.

Полицейские снимали кордоны, а на «козлином мостике» продолжала работать следственная группа...

...В поселке начались поминки.

Они начались, как и положено, в скорбно-торжественной обстановке, за накрытыми в домах столами, под усталое всхлипывание женщин и причитание стариков. Столы были обильны, но гостей почти не было — каждый дом справлял свои поминки. Положение не спасли даже музыканты и шоферы, оставшиеся в поселке, чтобы выпить и закусить. Их было мало, а поминальных столов так много...

Одиноко посидев за полупустыми столами, выпив по одной рюмке, по второй, по третьей, люди начали стягиваться в таверну.

Шло время. Таверна постепенно заполнялась скорбной толпой в черном. Посельчане тянулись сюда, ибо, как известно, среди тебе подобных горе не так болезненно. Люди сидели за столами, у стойки бара и даже на улице, так как мест уже не хватало. Больше молчали, а если и говорили, то пока еще вполголоса, тяжело вздыхали, пили, глубоко затягивались сигаретами, обжигая пальцы... Табачный дым заполнял помещение, но шума еще не было.

Молчаливая хозяйка обносила гостей, а сам трактирщик стоял за стойкой, составлял посельчанам компанию в грусти и выпивке.

Это и были настоящие поминки.

Постепенно обилие вина, горе и накопившаяся за прошедшие дни нервная усталость начали брать свое. Голоса стали резче. Где-то уже во весь голос всхлипывала женщина; кто-то пьяно, по-мужски зарыдал, положив голову на руки; зазвенел разбитый стакан, ибо кто-то ударил кулаком по столу, проклиная «собачью жизнь»; кто-то обнимал сироту-мальчишку, громко сокрушаясь о гибели друга — его отца — и пьяно обвиняя кого-то в чем-то...

Единство людей развалилось.

Не скорбь, а горе и злость овладевали пострадавшими, а счастливцы, чудом избежавшие катастрофы, уже не могли сдержать радости спасения... Тормоза отпускались, люди больше не скрывали своих чувств.

Между ними начали вспыхивать ссоры. Поводом могли послужить неудачное слово, неуместный взгляд или улыбка. И нельзя сказать, что в этом поводе не было справедливости. За эти два трагических дня, может быть, именно в данный момент происходило самое зловещее и трагическое: радость одних бессознательно, но тесно переплеталась с горем других и даже прорастала на нем. И то и другое заливалось вином, и то и другое было сейчас самым главным в их жизни, и то и другое разрывало людей, требуя выхода наружу...

В одном углу уже вспыхнула драка, и лишь внушительная рука трактирщика усмирила горячих...

...Двух вошедших полицейских встретили враждебно. Посыпались издевательства. Их обвиняли в безразличии к чужому горю, в дармоедстве и никчемности, потому что виновник смертей все еще ходит безнаказанным. Взвинченные люди кричали, что в «старые времена» народ сам ловил и казнил убийц. Это было справедливо и честно, а в наше «продажное время» они все заодно, в том числе и эти «ходячие мундиры»...

Многоопытные полицейские быстро удалились, понимая, что в данной ситуации связываться с пьяной толпой не следует. К утру проспятся — и все войдет в нормальную колею.

Однако страсти не утихали, а наоборот, разгорались. Мысль о виновнике аварии, о неотмщенных жертвах подлила масла в огонь. Теперь уже, перебивая друг друга, растратив собственную фантазию, угрожая неизвестному убийце, кричали все и больше всех — сам трактирщик.

...А в это время на «козлином мостике» следственная группа продолжала поиски, за которыми с любопытством следил один поселковый рыжий мальчишка из непострадавшей семьи. Похоронных процессий он боялся, а здесь было интересно.

Теперь озеро обшаривал специально вызванный для этой цели водолаз, но результат был тот же — пусто. Люди уже собрались заканчивать работу, как вдруг на помощь пришел случай.

По речушке плыл обломок доски. Он за что-то зацепился и остановился, образовав вокруг себя маленький водоворотик. Этот-то водоворотик и привлек полицейского. Тут же из речушки был извлечен мотоцикл. Его скрывали муть воды и небольшое углубление на дне, в которое он попал.

Люди засуетились вокруг находки, обследуя ее, и никто не обратил внимания на реакцию мальчишки —

4 6 3 6

он буквально остолбенел. И было от чего! Этот мотоцикл он прекрасно знал, так как принадлежал он его приятелю — сыну трактирщика...

Трое полицейских, раздевшись, спустились в речушку в надежде обнаружить труп, а рыжий мальчишка, не говоря ни слова, бросился в поселок.

Запыхавшись, он примчался к таверне, отозвал в сторону своего сильно подвыпившего старшего брата и начал что-то шептать ему. И теперь они уже вдвоем отправились к мостику.

К этому времени полицейские, не обнаружив трупа, вылезли из воды и поднимали мотоцикл на грузовик, собираясь отвезти его в город, в комиссариат.

Братья понаблюдали со стороны и опять, не сказав ни слова, повернули к поселку...

15 ФЕВ 1996

...По таверне пополз слух о мотоцикле. Две или три минуты он полз тихо, на ухо друг другу, но взвинченная пьяная толпа не могла долго скрывать его, и вскоре все уже кричали.

Зазвенела посуда — и, охнув, жена трактирщика без сознания грохнулась на пол.

Люди повскакивали со своих мест, и разобрать что-либо было уже невозможно. Неслись проклятия этому дому и его выродку. Мальчишку обвиняли во всех грехах, называли убийцей, припоминали все его безобразные выходки и жаждали мести.

Накал достиг своего апогея.

Кто-то запустил в трактирщика бутылкой и разбил ему голову. Люди бросились на него, требуя выдать негодяя, а пьяный трактирщик лишь тяжело мычал, корчась под ударами.

Окровавленный и избитый, он был брошен на пол, а толпа рванулась к «козлиному мостику», будто надеясь найти там виновника.

Но на «козлином мостике» было пусто. Полиция уже укатила. Лишь искалеченный автобус по-прежнему стоял у дороги.

Вид автобуса вызвал новый взрыв гнева мужчин и вопли женщин.

Кто-то крикнул, что мальчишка, наверное, прячется на чердаке таверны, и толпа бросилась обратно.

...Окна таверны зазвенели, посыпались стекла, затрещали перегородки. Толпа громила все, что попадалось под руку.

Про жену трактирщика забыли, ибо она так и не приходила в сознание, а его, еще не вполне пришедшего в себя, выволокли на улицу и опять начали избивать, требуя мальчишку. Сначала он еще тяжело стонал, а потом вообще замолк.

И тут рыжему маленькому Иуде пришла в голову трезвая мысль, что приятель его, без всякого сомнения, в склепе, где они не раз прятались, играя вместе...

...Толпа взвыла и кинулась к кладбищу. Обезумевшие люди рванулись через могилы, вырывая на ходу колья из заборов и доски. Можно было подумать, что предстоит сражение с армией, а не с обессиленным, запуганным ребенком. Но думать уже никто не мог. Мужчины были под стать женщинам, а женщины — мужчинам.

Кладбище наполнилось криками и топотом.

Первым в склеп ворвался Н. Мальчишка сидел, прислонившись к стене, с остекленевшими, широко открытыми от ужаса глазами. Н. схватил его за руку, рванул на себя и поволок к выходу. Он швырнул парня в дверной проем, и тело мальчишки тяжело ударилось о землю, но ни стона, ни звука не последовало.

Толпа взвыла и бросилась к нему. В чьих-то руках взлетел над головой обломок доски, чтобы в следующий миг опуститься на несчастного...

...Раздался удар, звон — и доска вылетела из рук замахнувшегося, раскровавив ему обратным концом лицо, а следом за ней рухнуло старое лепное украшение склепа — распятие. Человек, замахнувшись, задел его.

Распятый Христос лежал на земле рядом с мальчишкой, взирая на обезумевшую толпу.

Все это было неожиданно и страшно.

Стон, вздох или шелест листьев прокатился по кладбищу. Наступила тишина...

Люди замерли.

Молчание продолжалось долгую минуту.

«А жив ли он?» — осторожно спросил кто-то.

Кто-то наклонился над несчастным, и лишь тогда из груди мальчишки вырвались рыдания. Кто-то взял его на руки, и толпа в черном молча повернула обратно. Но прежде чем повернуть, кто-то поднял распятие и прислонил его к стене склепа...

...Люди остановились возле полуразрушенной таверны, не решаясь войти в нее.

Трактирщик стоял на коленях, склонившись над женой, а она, все еще лежа на полу, что-то пела. На лице ее блуждала отрешенная улыбка счастливого человека. Она приподнялась, села и начала причесывать волосы, продолжая петь...

«Это пройдет, это пройдет», — шептал трактирщик распухшими кровоточащими губами, но женщина, по-видимому, не замечала его...

Люди стояли, не зная, как быть дальше.

Трактирщик повернул голову, увидел толпу, увидел сына. Он встал, подошел к ним, взял ребенка на руки и уложил на диван.

Толпа молчала.

Не говоря ни слова, трактирщик стал устанавливать перевернутые столы. Мужчины двинулись помогать ему. Открыв дверцы бара, он начал брать оттуда бутылки с вином и выставлять на столы...

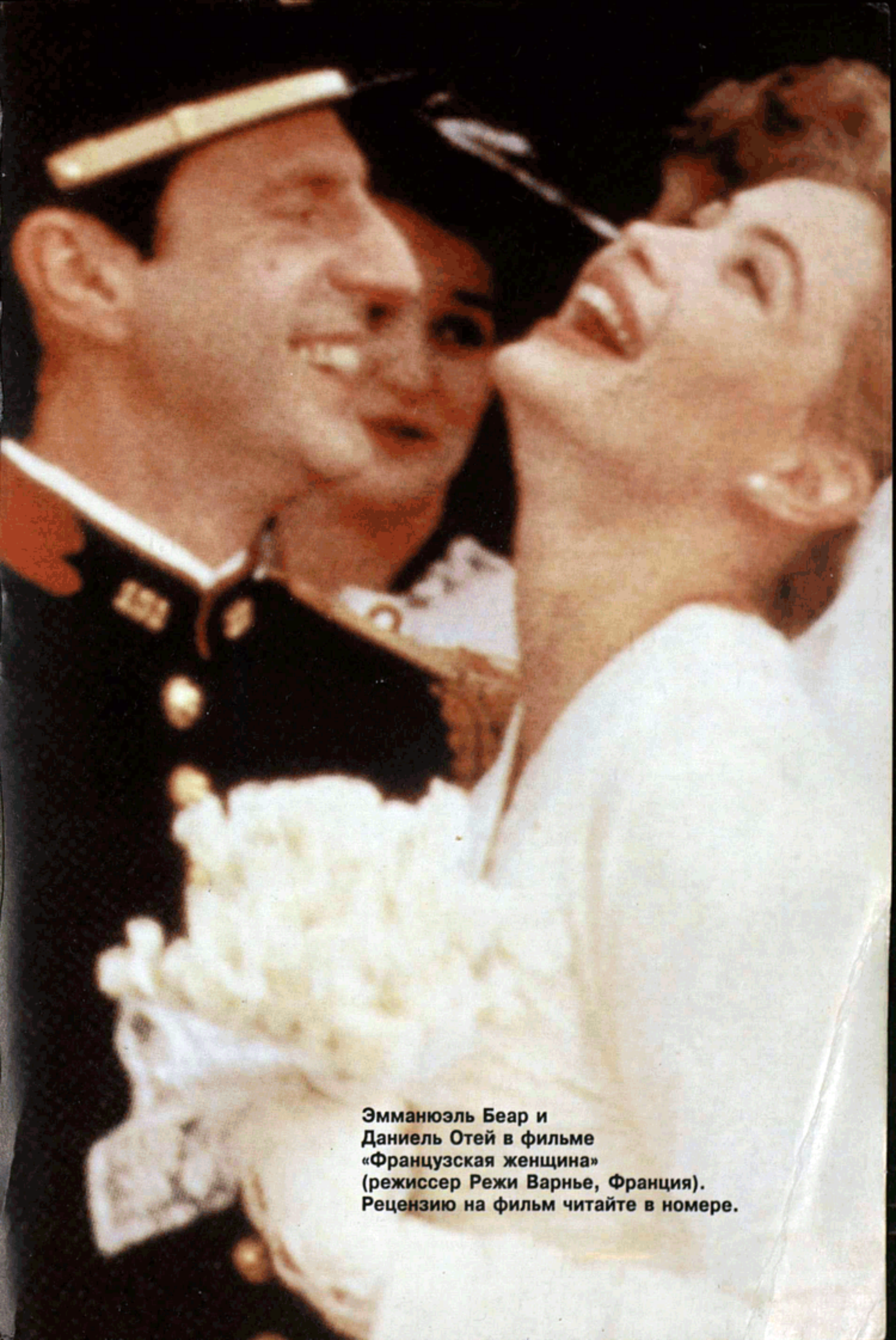
Люди расселись. Они наливали вино полными стаканами и выпивали залпом. Ни слов, ни вздохов не было, лишь иногда позванивало стекло и неслось тихое пение сумасшедшей...

Она ходила между столиками, блаженно улыбалась и несла гостям все новые и новые бутылки. При ее приближении люди съеживались, а головы опускались...

...Садилось солнце. Жаркий ветер гнал пыль по пустым улицам. Тихо было кругом. Но если бы кто-либо мог посмотреть с высоты небес, то в желтой пыли улиц он увидел бы разбросанные то здесь, то там неподвижно лежащие черные пятна людей...

Поселок был трагически пьян.

ВСЕСОЮЗНАЯ
ПАЛАТА
1995 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ



**Эмманюэль Беар и
Даниель Отей в фильме
«Французская женщина»
(режиссер Режи Варнье, Франция).
Рецензию на фильм читайте в номере.**

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: TV — в разных измерениях; наш «средний класс»; русское кино — первые 100 лет; Квентин Тарантино и его «школа»; ленинградский поставангард; статьи Л.Аннинского, А.Аронова, Д.Быкова, С.Добротворского, С.Бойм, А.Давыдовой, В.Кисунько, А.Медведева, В.Михалковича, А.Плахова, Е.Плаховой, Л.Польской, Г.Померанца, Ст.Рассадина, В.Кисунько, М.Туровской, Т.Чередниченко.

В рубрике «Премьера «ИК» :
«Все будет хорошо» (Дмитрий Астрахан).
«Духовные голоса» (Александр Сокуров).
«Андерграунд» (Эмир Кустурица).

В рубрике «Портреты» :
Владимир Познер, Евгений Киселев, Сергей Доренко, Николай Сванидзе.

В рубрике «Персоналии» :
Андрей Караулов, Стивен Кинг, Жан-Поль Готье.

В рубрике «Мемуары и публикации» :
Клод Шаброль и «новая волна».
Письма поклонниц звездам немого кино.

В рубрике «Интервью «ИК» :
А.Адабашьян, Т.Бекмамбетов, Д.Дибров, Д.Захаров, А.Троицкий.

В рубрике «Голливудские хроники» :
Вивьен Ли, Фрэнк Синатра.

В рубрике «Штудии» :
Поль Вирильо, Карл Поппер.

В рубрике «ИК». Избранная проза» :
Татьяна Окуневская. «Татьянин день». III часть.
Мишель Дрюккер. Телесеть.

В рубрике «Фильм в журнале» :
Жан Ренуар. Великая иллюзия.

В рубрике «Теория, история» :
Эрик Ромер об Андре Базене.

В рубрике «Сюжеты и факты» :
Грузинские «угонщики».
Убийство Шэрон Тэйт.

Симпозиум «ИК»
«Постсоветское искусство в поисках новой идеологии».

12 95